PAIDÓS TRANSICIONES

1. R. J. Sternberg y T. I. Lubart - *La creatividad en una cultura conformista*
2. T. Engelhardt - *El fin de la cultura de la victoria*
3. L. Grinspoon y J. B. Bakalar - *Marihuana*
4. P. Singer - *Repensar la vida y la muerte*
5. S. Turkle - *La vida en la pantalla*
6. R. J. Sternberg - *La inteligencia exitosa*
7. J. Horgan - *El fin de la ciencia*
8. S. I. Greenspan y B. L. Benderly - *El crecimiento de la mente*
9. M. Csikszentmihalyi - *Creatividad*
10. A. Sokal y J. Bricmont - *Imposturas intelectuales*
11. H. Gardner - *Mentes líderes*
12. H. Gardner - *Inteligencias múltiples*
13. H. Gardner - *Mentes creativas*
14. H. Gardner - *La nueva ciencia de la mente*
15. J. Attali - *Diccionario del siglo XXI*
16. A. C. Danto - *Después del fin del arte*
17. M. D. Lemonick - *Otros mundos*
18. D. F. Noble - *La religión de la tecnología*
19. R. Conlan (comp.) - *Estados de ánimo*
20. J. Gribbin - *El nacimiento del tiempo*
21. H. Gardner - *La educación de la mente y el conocimiento de las disciplinas*
22. A. Mattelart - *Historia de la utopía planetaria*
23. D. D. Hoffman - *Inteligencia visual*
24. J. T. Bruer - *El mito de los tres primeros años*
25. S. Blackmore - *La máquina de los memes*
26. K. Kaye - *La vida mental y social del bebé*
27. P. N. Johnson-Laird - *El ordenador y la mente*
28. P. Wallace - *La psicología de Internet*
29. H. Gardner - *La inteligencia reformulada*
30. J. Horgan - *La mente por descubrir*
31. R. Lewontin, *El sueño del genoma humano y otras ilusiones*
32. J. Elster, *Sobre las pasiones*
33. U. Bronfenbrenner, *La ecología del desarrollo humano*
34. D. A. Norman, *El ordenador invisible*
35. K. Davies, *La conquista del genoma humano*
36. G. Claxton, *Aprender*
37. C. Hagège, *No a la muerte de las lenguas*
38. C. Korsmeyer, *El sentido del gusto*
39. E. S. Hochman, *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*
40. M. Rees, *Nuestro hábitat cósmico*

PTGEOART

ARTHUR C. DANTO

DESPUÉS DEL FIN DEL ARTE

El arte contemporáneo y el linde de la historia

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
BIBLIOTECA
COMPRA

PAIDÓS
Barcelona
Buenos Aires
México

Título original: *After the End of art*
Publicado en inglés por Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey

Traducción de Elena Neerman
Edición revisada por Radamés Molina

Cubierta de Ferran Cartes y Montse Plass

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

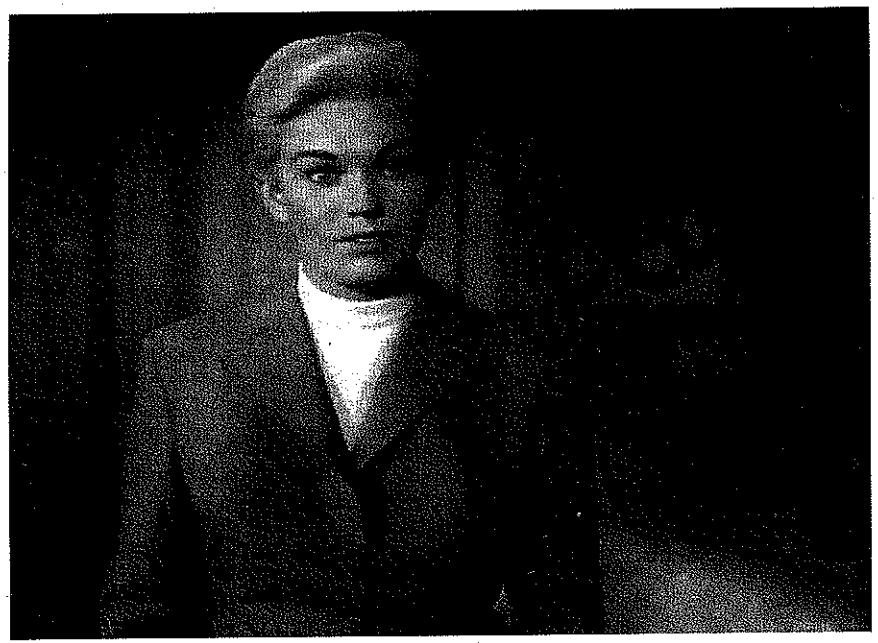
© 1997 by the Board of Trustees of the National Gallery of Art, Washington, D.C.
© 1997 del texto by the Board of Trustees the National Gallery of Art and Arthur C. Danto
© 1999 de la traducción, Elena Neerman
© 1999 de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica, S.A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
y Editorial Paidós, SAICF,
Defensa, 599 - Buenos Aires
http://www.paidos.com

ISBN: 84-493-1036-9
Depósito legal: B-22.447/2002

Impreso en A & M Gràfic, S. L.,
08130 Santa Perpètua de la Mogoda

Impreso en España - Printed in Spain

Para Robert Mangold y
Silvia Plimack Mangold
y para Barbara Westman



De la película de Alfred Hitchcock *Vértigo* (1958), en la que David Reed insertó su pintura *#328* (1990).

Sumario

Agradecimientos 11
Prefacio 17
Lista de ilustraciones 23

1. Introducción: moderno, posmoderno y contemporáneo 25
2. Tres décadas después del fin del arte 43
3. Relatos legitimadores y principios críticos 63
4. El modernismo y la crítica del arte puro: la visión histórica de Clement Greenberg 83
5. De la estética a la crítica del arte 103
6. La pintura y el linde de la historia: el final de lo puro 123
7. Arte pop y futuro pasado 141
8. Pintura, política y arte posthistórico 159
9. El museo histórico del arte monocromo 177
10. Los museos y las multitudes sedientas 201
11. Modalidades de la historia: posibilidad y comedia 219

Índice analítico y de nombres 245

Agradecimientos

No tenía intención de escribir otro libro sobre arte, filosófico o de otro tipo, hasta que recibí una carta manuscrita de Henry Millon, decano del Centro de Estudios Avanzados en las Artes Visuales, invitándome a dar la Conferencia Andrew W. Mellon cuarenta y cuatro sobre Bellas Artes en la National Gallery. Antes tuve oportunidad de expresar mis opiniones sobre temas conceptuales de estética filosófica con la publicación de mi libro principal sobre el tema, *The Transfiguration of the Commonplace*, en 1981, y, como crítico de arte para *The Nation*, en 1984, tuve ocasión de opinar sobre los principales eventos y cambios en el mundo del arte. A *The Transfiguration of the Commonplace* siguieron, junto a los ensayos críticos, dos volúmenes de artículos filosóficos sobre arte. A pesar de todo esto, supe que ésta era una oportunidad que no debía perder, por no hablar del honor de haber sido seleccionado para estas prestigiosas conferencias. La razón era que pensaba en un tema que, en mi opinión, merecía un tratamiento minucioso en el curso de la conferencias: una historia de la filosofía del arte que tuviera como eslógan «el fin del arte». En el curso de diez años de reflexión me había hecho una visión diferente acerca del significado del fin del arte con respecto a la primera vez que pensé en esta idea.

Llegué a comprender que esta expresión, sin duda incendiaria, significaba, en efecto, el fin de los relatos legitimadores* del arte, no sólo de los relatos tradicionales de la representación de la apariencia visual, que Ernst Gombrich había tomado como tema de sus Conferencias Mellon, ni de los exitosos relatos del ya concluido modernismo, sino el fin de todos los relatos legitimadores. Históricamente, la estructura objetiva del mundo del arte se había revelado a sí misma, mientras que ahora se definía por un pluralismo radical, y me importaba que esto se entendiera porque significaba que se debía revisar el modo en que la sociedad en su conjunto piensa el arte y lo frecuenta institucionalmente. A esta urgencia se sumaba el hecho subjetivo de que, tratando con el arte, podría conectar mi propio pensamiento filosófico de un modo sistemático, y relacionar la filosofía de la historia con la que comenzó y la filosofía del arte con la cual ha culminado. A pesar de esta ventaja, tengo la certeza razonable de que no hubiera podido escribir este libro sin la inesperada oportunidad que me ofreció la invitación de Hank Millon, que fue como responder a una plegaria atendida. En primera instancia, estoy en gran deuda con la generosidad del CASVA —como sus miembros llaman a su gran centro— por permitir a un filósofo, o sea alguien cuyos intereses artísticos inmediatos están lejos de sus temas académicos habituales, desarrollar una importante serie de conferencias.

Las conferencias serían presentadas seis domingos sucesivos de la primavera de 1995, a menos que tuviera la energía suficiente para ofrecer siete u ocho, lo que de hecho no conseguimos ni yo ni mis predecesores. Sin embargo, hubo oportunidad para otras conferencias, antes y después de este período; una vez concluidas, tuve la posibilidad de aprovecharlas para organizar un libro cuyo contenido equivaliera a las once conferencias pronunciadas, y ampliarlas y desarrollarlas en una única línea de pensamiento sobre el arte, el relato legitimador, la crítica y el mundo contemporáneo. Las Conferencias Mellon constituyen los capítulos 2, 3, 4, 6, 8 y 9. Los capítulos 2 y 4 tratan temas desarrollados en conferencias anteriores ofrecidas bajo auspicios que merecen un reconocimiento. El capítulo 2 fue presentado en sus líneas generales en la Conferencia Werner Heisenberg en la Academia de Ciencias de Baviera, con el apoyo de la Fundación Siemens de Munich. Tengo una gran deuda con el doctor Heinrich Meyer por haber permitido este evento tan estimulante, enriquecido por la participación de mi amigo, el gran académico de filosofía Dieter Henrich, con quien sostu-

* Se refiere a la conceptualización de Jean-Françoise Lyotard, quien considera que los grandes discursos del saber son meros relatos (o metarrelatos) legitimadores de ciertas formas de la razón. (*N. del e.*)

ve un memorable diálogo público durante las discusiones que sucedieron a la citada conferencia. El capítulo 4 fue concebido como parte de las actas del coloquio dedicado a la obra de Clement Greenberg, en el Centro Georges Pompidou en París, organizado por Daniel Soutif. Finalmente logré conocer a Greenberg en persona antes del coloquio, y quedé muy impresionado por su originalidad como pensador; por esta razón hay un aspecto desde el que la presente obra se puede ver en la misma tradición de *An Examination of Sir William Hamilton's Philosophy* de John Stuart Mill o en la ejemplar *An Examination of MacTaggart's Philosophy* de C. D. Broad. En ciertos momentos el lector podría sentir que este libro es una *An Examination of Greenberg's Philosophy*, pues su pensamiento demostró ser central para el relato del modernismo, hasta el punto de que lo veo como su descubridor. Es difícil reconstruir en detalle qué hubiera dicho «Clem» si hubiera vivido para leer el libro —estaba muy enfermo para viajar a París, tal como se planeó, responder a las críticas y ser homenajeado—. Sin embargo, me dijo, de buen modo, que no estaba de acuerdo con gran parte de lo que había leído de mi obra, aunque disfrutase con su lectura —y existe alguna razón para imaginarlo arrodillado en gratitud por haber sido finalmente comprendido—. Es más, este libro podría haber sido muy diferente y probablemente imposible sin él.

El capítulo 1 surgió como una Conferencia Emily Tremaine, presentada en una tarde invernal en el Hartford Atheneum para conmemorar el veinticinco aniversario de la Matrix Gallery, de aquella institución, que bajo la guía de su comisario Andrea Miller-Keller, fue especialmente hospitalaria con el arte contemporáneo. Es sorprendente que en Estados Unidos haya muchas menos galerías experimentales que en Europa, pero en todo caso parecía una ocasión apropiada para diferenciar al arte contemporáneo del arte moderno en general, y tratar de concebir al posmodernismo como un enclave estilístico dentro del primero.

El capítulo 5 fue leído en una sesión plenaria en el Sexto Congreso Internacional de Estética en Lahti, Finlandia, bajo los auspicios de la Universidad de Helsinki. El tema del congreso fue «La estética en la práctica», y felizmente su organizadora, Sonya Servomaa, considerando a la crítica del arte un ejemplo de la estética práctica, pensó que yo estaba muy preparado para discutir la relación entre la estética como disciplina filosófica y la crítica como una de sus aplicaciones posibles. Ciertamente, ése pudo haber sido el modo en que Greenberg había observado el tema, quizá en oposición a mí. El texto fue modificado para su presentación en las Conferencias Rubin en el Museo de Arte de Baltimore, invitado por el departamento de Historia del Arte de la Universidad Johns Hopkins, y en una de las conferencias en honor de George Heard Hamilton en el Williams College. Aprecio mucho al profe-

sor Herbert Kessler de la Universidad Johns Hopkins y al profesor Mark Haxthausen del Williams College por el interés y la hospitalidad; y por supuesto a Sonya Servomaa por su iniciativa y su formidable capacidad organizativa. Del mismo modo estoy agradecido a Philip Alperson, editor de *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, por publicar la versión original de este capítulo como si, después de todo, uniera los dos temas del título de la revista, aunque al ser insertado en este libro, adquiriese necesariamente una forma algo diferente.

Escribí el capítulo 7 apremiado por Sherri Gelden, la directora del Wexner Center en Ohio State University, como parte de una serie de conferencias sobre el arte pop en una exhibición de la obra de Roy Lichtenstein. Sherri es alguien a quien me es imposible decir que no, pero debo comentar que contuve un gruñido cuando dije que sí. Sin embargo, una vez que el texto comenzó a tomar forma, me pareció evidente que pertenecía al libro, que hubiera sido más pobre sin él, y me dio la oportunidad de colocar al movimiento pop, que personalmente significó mucho para mí, en una perspectiva más profunda de la que me había propuesto antes.

El capítulo 10, «Los museos y las multitudes sedientas», fue escrito para una conferencia sobre arte y democracia, auspiciada por el departamento de Ciencias Políticas en la Michigan State University, aunque el argumento esencial fue inicialmente trabajado como parte de un simposio sobre el papel del museo contemporáneo, llevado a cabo en 1994 en el veinticinco aniversario del Museo de Arte de la Universidad de Iowa, en dicha ciudad. Agradezco al profesor Richard Zinman de la Michigan State University su entusiasmo y haber propiciado y organizado dicho encuentro. El ensayo aparece aquí en una forma un tanto diferente a la de la publicación oficial de dicho simposio, al cual sin embargo debe su existencia.

El capítulo 11 contiene la parte en razón de la cual escribí este libro: una exploración filosófica de las modalidades históricas —de posibilidad, imposibilidad y necesidad— que en verdad me inquietaban, desde hacía largo tiempo. Contiene dos secciones que tienen una genealogía extrínseca. David Carrier había escrito una crítica de mis ideas a la que Philip Alperson respondió en las páginas de *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, y esta crítica tocó un lugar muy profundo de mi pensamiento que me permitió, a partir de ella, iniciar esta reflexión final. Tomé libremente un texto que escribí sobre los extraordinarios artistas Vitaly Komar y Alexander Melamid, cuya «investigación» había sido apoyada por The Nation Institute. Komar y Melamid son excelentes para ejemplificar a la perfección la condición contemporánea del arte, y le dieron el tono justo de comedia con el cual pensé que debería terminar un libro sobre el fin del arte.

El Centro para los estudios avanzados en las artes visuales me apoyó sin descanso, e incluso con entusiasmo, en la serie de conferencias que resultaron ser un tanto inusuales; fueron resueltamente especulativas cuando no filosóficas, y explícitamente dirigidas al arte contemporáneo más que al tradicional, dejando de lado el arte moderno. La primera de mis conferencias fue el último día de una de las más extraordinarias exhibiciones que jamás he visto: la de maquetas de iglesias del Renacimiento. Quitaban el aliento, por su escala, su desafío y su belleza. La exhibición fue obra de Henry Millon, y pienso que representó el verdadero espíritu del centro, que al mismo tiempo se aventuró a auspiciar mis conferencias, de un espíritu muy diferente. Hank Millon y su esposa Judy están entre las personas más maravillosas que jamás conocí, y es imposible conocerlos y no apreciarlos. Therese O'Malley, decana asociada, cooperó en forma constante y estuvo genuinamente interesada en mi proyecto. Estoy agradecido por su eficacia a Abby M. Krain quien me asistió en asuntos prácticos como localizar diapositivas, y Karen Binswanger quien fue como una presencia angelical, ayudándome todas las veces que tuve que utilizarlas. Disfruté seleccionando junto a Paavo Hantsoo, el proyeccionista, la música adecuada para escucharse mientras la audiencia elegía sus asientos. Y me impresionó la enorme democracia de la sala de conferencias, abierta a todos, con visitantes de la National Gallery que sin saberlo compartieron espacio con los filósofos, historiadores del arte, comisarios y gente del mundo del arte que integraban la audiencia profesional. Mi propio ánimo contó con el apoyo, la presencia y las respuestas de Amelie Rorty, Jerrold Levinson y Richard Arndt, un compañero de mis días en Francia como becario Fulbright. Disfruté mucho una agradable cena con Elizabeth Cropper y Jean Sutherland Boggs, miembros senior del centro.

Fue una fuente de gran apoyo el hecho de que al hablar del fin del arte no estuviera solo, ya que había tenido la corroboración independiente de Hans Belting, un erudito y fiable historiador del arte. Hans y yo hemos sido como una pareja de delfines, haciendo piruetas en las mismas aguas conceptuales durante una década; inserté una pequeña parte del capítulo 8 en un tributo que escribí para un volumen conmemorativo de su sexagésimo aniversario. Mis grandes amigos Richard Kuhns y David Carrier leyeron todo el manuscrito de las seis Conferencias Mellon e hicieron extensas y útiles observaciones. Durante años mi vida en el mundo del arte ha sido muy enriquecida por la constante comunicación entre los tres. Aprendí muchísimo de ciertos autores, especialmente Michael Brenson, Demetrio Paparoni y Joseph Masheck. También he tenido un especial apoyo en el cualificado interés que los artistas tuvieron por mis ideas. De hecho, Sean Scully y David Reed, viajaron a Washington para escuchar algunas conferencias, y am-

bos tienen un papel en el libro —especialmente David, pues una de sus instalaciones sirve (para decirlo a la manera de Proust) de obertura al libro—. Estoy agradecido a David y a la Max Protetch Gallery —como a la Galerie Rolf Ricke en Colonia— por permitir utilizar su *#328* en la cubierta. Agradezco a Udo Kittelmann del Kölnischer Kunstverein por la invitación a escribir un ensayo sobre la obra de David para su exhibición retrospectiva en Colonia. Mi Conferencia Tremaine coincidió con la exhibición retrospectiva de la obra de Sylvia Plimack Mangold en el Atheneum —con cuya obra la Matrix Gallery comenzó su brillante carrera— y este libro está dedicado a Sylvia y a su esposo, Robert Mangold, ahora viejos amigos. El arte contemporáneo ha sido el lugar de una experimentación extraordinaria, mucho más rica de la que podría haber alcanzado por sí misma la imaginación filosófica. Al menos para un filósofo interesado en las artes, ha sido una época maravillosa para vivir. He sido beneficiado por las extraordinarias ideas de Cindy Sherman, Sherrie Levine, Mike Bidlo, Russell Connor, Komar y Melamid, Mark Tansey, Fischli y Weiss, Mel Bochner y muchos otros y, aunque no todos ellos estén explícitamente en el libro, son parte de su química.

En cuanto a la transformación del manuscrito en libro, agradezco en primer lugar a Elizabeth Powers, de Princeton University Press, quien asistió a las conferencias y ofreció algunas sugerencias muy valiosas antes de darle la custodia del texto a Ann Himmelberger, editor en jefe de Princeton. Ann Wald tiene formación filosófica y un auténtico interés por la estética, y me sentí apoyado por su recepción entusiasta del libro. Estoy agradecido a Helen Hsu por su paciencia al disponer las imágenes que aparecen en el texto, y a Molan Chun Goldstein, quien cuidó la producción, por su profesionalismo atemperado y su cordial comprensión de la indudable obsesión del autor por preservar su propia manera de escribir.

Fue casi mágico viajar de Nueva York a Washington cada seis domingos en la primavera de 1995; hospedarme en un hotel y luego caminar hacia la National Gallery con tiempo de sobra para mirar antes alguna de sus maravillas mientras esperaba que el sonido de la música seleccionada se acallara, el telón se levantara ante la pantalla; y comenzara otra de las conferencias. En esto mi compañera fue mi esposa, la artista Barbara Westman, quien realzó toda la experiencia del mismo modo en que ilumina todo lo demás. Su incomparable interés, su capacidad para la comedia, su disposición a la amistad y al amor actuaron como una chispa de alegría en los textos que siguen. Ella comparte la dedicatoria junto a los esposos Mangold.

Prefacio

La ilustración que elegí para la cubierta de este libro es un fotograma modificado de una película célebre. *Vértigo*, de Alfred Hitchcock, de 1958. La modificación fue hecha por el pintor David Reed — se trata de *#328*, de 1990—, quien insertó una obra propia en la habitación del hotel, en el lugar de cualquier otro cuadro común que Hitchcock hubiera puesto encima de la cama del hotel para darle autenticidad a su película. Si verdaderamente había algo encima de la cama: ¿quién recuerda esos detalles? El fotograma modificado es de 1995.

Reed transformó este fotograma en una escena continua que se representa repetidamente en un televisor, por cierto tan vulgar como los muebles del cuarto del hotel de San Francisco ocupado por Judy, la protagonista femenina de *Vértigo*, interpretada por Kim Novak. En 1958 era demasiado temprano para que los hoteles baratos tuvieran televisores, pero hoy constituyen el equipamiento mínimo de tales alojamientos, junto con las camas, por supuesto. El televisor, que muestra el fotograma modificado por Reed, fue colocado por el artista junto a una cama tan común como la que aparecía en la película, salvo por el hecho de que sus dimensiones las duplicaban exactamente y que fue fabricada para la ocasión por el propio Reed.

Con un aditamento posterior fue convertido en una instalación en la exposición retrospectiva de Reed en el Kölnischer Kunstverein —un espacio para el arte en Colonia—. La pintura *#328*, colgada sobre la cama en una pared transitoria, fue un agregado posterior. Posee así dos modos de ser: tiene lo que los filósofos medievales distinguían como realidad *formal* y realidad *objetiva*, se podría decir que existe como imagen y como realidad. Ocupa el espacio del observador y el espacio ficticio del personaje en la película.

Este fotograma representa dos de las obsesiones de David Reed, quien está tan obsesionado con *Vértigo* que una vez hizo un peregrinaje a todos los lugares reconocibles de San Francisco que aparecen en la película de Hitchcock. Y en 1992 expuso en el Instituto de Arte de San Francisco una versión anterior de la instalación de Colonia, con la cama, una pintura (*#251*), y una pantalla de vídeo colocada sobre un soporte de acero —que parecía demasiado profesional para una habitación de hotel—. La pantalla muestra la escena de la película de Hitchcock en la que Judy, de pie en su dormitorio, le revela al amante su identidad como «Madeleine». En esta instalación la película no estaba modificada: aún no se le había ocurrido esa idea.

Su otra obsesión es lo que él denomina «pinturas de dormitorio». La expresión fue empleada por su mentor, Nicholas Wilder, en relación con las pinturas de John McLaughlin. Los compradores de esas pinturas las pondrían inicialmente en alguno de los espacios más públicos de sus casas, pero al tiempo, afirma Wilder: «Colocan la pintura en sus dormitorios donde pueden vivir más íntimamente con ella». Reed respondió a esto con una revelación: «Mi ambición en la vida era ser un pintor de dormitorios». El vídeo modificado implica que Judy vive íntimamente con *#328*. Al poner la pieza *#328* junto a una cama en el espacio del observador (en una instalación en la Galería Max Protetch de Nueva York, sobre la cama estaba tirada casualmente una réplica de la bata de Scotty) Reed enseña al observador cómo relacionar *#328*, si es que desea adquirir ésa o cualquier otra de sus pinturas.

Reed tiene una obsesión ulterior digna de mención, a saber, la pintura manierista y barroca; una de sus obras recientes es un conjunto de estudios de un retablo perdido de Domenico Feti, para una exposición titulada *Going for Baroque* en la galería de arte Walters de Baltimore, Maryland. Un retablo incluye un conjunto de pinturas en un marco complejo, usualmente junto a otras, cuyo propósito es definir lo que se puede llamar la relación del usuario (no del observador) con la propia pintura. La práctica común es rezar a quien esté representado en la pintura. Hay una analogía entre la instalación proyectada por Reed y la compleja pieza de mobiliario que es todo retablo, en la que está también definido cómo uno se debe relacionar con la pintura. Se puede vivir con ella íntimamente, como lo implica su posición en el dormitorio.

El marco de una pintura, la arquitectura del retablo y la instalación en la que la pintura está expuesta como una joya tienen una lógica común a la que, como filósofo, soy muy perceptivo: definen actitudes pictóricas hacia una pintura que no es suficiente en sí misma para lograr sus propósitos. Un prefacio no es lugar para demostrar esta lógica, en todo caso, mi objetivo se cumple mejor yendo directamente a lo que creo que es el uso que hace Reed de la imagen repetida, del mecanismo de duplicación pictórica y el televisor que ejemplifican la práctica artística contemporánea —por no mencionar la cama, la bata, e incluso la pintura vista como parte de la instalación del dormitorio—. Se trata de una práctica en la que los pintores ya no dudan en disponer sus pinturas mediante el empleo de recursos que pertenecen a medios del todo diferentes —escultura, vídeo, película, instalación, y otros—. En la medida en que pintores como Reed deseen hacerlo, esto evidencia cuánto se apartaron los pintores contemporáneos de la ortodoxia estética del modernismo que insistió en la pureza del medio que lo definía. El menosprecio de Reed a los imperativos modernistas subraya lo que menciono en uno de los capítulos de este libro como «el final de lo puro». Se puede considerar el arte contemporáneo como impuro o no puro, pero sólo contra la memoria inolvidable del modernismo con su virulencia como ideal artístico. En particular, es destacable que tome como ejemplo del momento contemporáneo de las artes visuales a David Reed, porque si hubiera hoy un pintor cuya obra pudiera ejemplificar las más altas virtudes de la pintura pura, sería él. En la cubierta de este libro aparece la pintura que se vería si uno estuviese en el interior de la instalación —*#328*, de Reed—, visible fuera del vídeo, colgada a todo color en la pared; dicha pintura, además, se puede observar en el espacio fílmico detrás de la bella Judy mientras revela que fue ella la que sedujo al protagonista haciéndole creer que era otra.

Este libro surgió a partir de las Conferencias Mellon de Bellas Artes, que ofrecí en la primavera de 1995 en la Galería Nacional de Arte en Washington bajo el difícil título de *El arte contemporáneo y el linde de la historia*, incorporado ahora como subtítulo de este libro. La primera parte del título pone en claro que mis conferencias versarían sobre el arte contemporáneo —un tópico inusual para las Conferencias Mellon— pero en un modo que diferencia notoriamente al arte moderno del contemporáneo. Se requiere una imaginación particular para ver si la instalación de Reed tiene algún precedente en la historia del arte, aunque para ver cómo acceder estéticamente a semejante obra se necesita mucho más que imaginación. Ciertamente no se puede aplicar la estética de la pureza; ello requiere poner al desnudo la anatomía comparativa entre las obras de arte modernas y contemporáneas para ver cómo, por ejemplo, la obra de Reed difiere de la pintura del expresionis-

mo abstracto, acostumbrada a usar rápidas pinceladas gestuales de las que, sin duda, las pinturas de Reed son descendientes refinados y sofisticados, cualesquiera sean los parecidos superficiales.

En cuanto a la segunda parte del título de las conferencias, ésta se conecta con una curiosa tesis acerca del fin del arte que yo sostuve por varios años: una forma algo dramática de declarar que los grandes relatos legitimadores que definieron primero el arte tradicional, y más tarde el arte modernista, no sólo habían llegado a un final, sino que el arte contemporáneo no se permite más a sí mismo ser representado por relatos legitimadores. Esos relatos legitimadores excluyen inevitablemente ciertas tradiciones y prácticas artísticas por estar «fuera del linde de la historia» —una frase de Hegel, a la que recurro más de una vez—. Una de las tantas cosas que caracterizan el momento contemporáneo del arte —o lo que denomino el «momento posthistórico»— es que no hay más un linde de la historia. Nada está cerrado de la manera en que Clement Greenberg supuso que el arte surrealista no formaba parte del modernismo como él lo entendía. El nuestro es un momento de profundo pluralismo y total tolerancia, al menos (y tal vez sólo) en arte. No hay reglas.

El arte contemporáneo, tal como se ha desarrollado, hubiera sido difícilmente imaginable cuando fueron pronunciadas las primeras Conferencias Mellon en 1951 —la mía es la número cuarenta y cuatro en la serie—. El fotograma modificado por Reed ilustra cierta imposibilidad histórica que, de alguna manera, me ha obsesionado como filósofo. Su pintura de 1989 no hubiera encontrado un lugar en los dormitorios en 1958 por la razón obvia de que no existiría hasta treinta y ocho años después (Reed tenía diez años cuando se hizo *Vértigo*). Pero más importante que esta mera imposibilidad temporal son las imposibilidades históricas: en 1957 no podía haber lugar en el mundo del arte para esas pinturas, y ciertamente ningún lugar para sus instalaciones. La imposibilidad de imaginar el arte futuro es uno de los límites que nos mantienen encerrados en nuestro propio presente. Y por supuesto cuando en 1951 se iniciaron las Conferencias Mellon había escaso margen para imaginar que el arte se desarrollara de tal manera que la Conferencia Mellon cuarenta y cuatro se pudiera dedicar a un arte que implicara la imagen modificada. Mi objetivo no es discutir este arte con el espíritu del conocedor, ni en términos de las preocupaciones del historiador del arte, en términos de iconografía e influencias. Mis intereses son especulativos y filosóficos, y también prácticos, dado que entregué una parte sustancial de mi vida profesional a la crítica del arte. Deseo identificar qué principios críticos hay cuando no hay más relatos, y dónde, en un sentido cualificado, todo es posible. El libro se ocupa de la filosofía de la historia del arte, la estructura de los relatos, el fin del arte, y los principios

de la crítica del arte. Esto incita a preguntar cómo fue históricamente posible un arte como el de David Reed y cómo es concebible críticamente. Gran parte de mi texto es relativo al fin de éste, intenta mitigar sensibilidades que finalmente se ajustaron a las indignidades del modernismo, visto a través de las posturas estéticas tradicionales, y pretende mostrar qué significa disfrutar la realidad posthistórica. Al parecer hay cierta conformidad al saber cómo todo aquello ha sido tomado como materia de la historia. Glorificar el arte de los períodos previos, por más gloriosos que hayan sido, es desear una ilusión como la de la naturaleza filosófica del arte. El mundo del arte contemporáneo es el precio que pagamos por la iluminación filosófica, pero por supuesto, ésta es sólo una de las contribuciones que la filosofía debe al arte.

Nueva York, 1996

Lista de ilustraciones

8 De la película de Alfred Hitchcock *Vértigo* (1958), en la que David Reed insertó su pintura #328 (1990-1993).

24 Mike Bidlo, *Not Andy Warhol (Brillo Box)* (1995).

42 *Black Painting* (1962), Ad Reinhardt.

50 Instalación, primera exhibición internacional Dadá, Berlín (1921).

62 Pablo Picasso, *Daniel-Henry Kahnweiler* (1910).

81 Fotografía de Jackson Pollock, *Life Magazine*, 9 de agosto de 1949.

101 Robert Morris, *Box with the Sound of its Own Making* (1961).

122 La biblioteca del artista Arman.

139 Roy Lichtenstein, *The Kiss* (1991), tal como apareció en *Art News*, marzo de 1962.

157 Sean Scully, *Homo Duplex* (1993)

171 Cindy Sherman, *Untitled Film Still* (1978).

176 Barbara Westman, *The Monochrome Show* (1995).

191 Fotografía de Malevich tendido bajo su *Cuadrado negro* (1995).

199 Joseph Beuys en su performance, *The Scottish Symphony: Celtic Kinloch Rannock* (1980).

217 Página de cubierta, *The Nation*, 14 de marzo de 1994. Diseño de Paul Chudy.

234 Russell Connor, *The Kidnapping of Modern Art by the New Yorkers* (1995).

239 Vitaly Komar y Alexander Melamid, *America's Most Wanted* (1994).

244 Anthony Hayden-Guest, *Professor Arthur Danto Showing the Peak of Late 20th Century Philosophy to his Colleague, Dr. Hegel*, *Art & Auction*, junio de 1992.

Not Andy Warhol (Brillo Box) de Mike Bidlo. Cedida por el artista y Bruno Bischofberger.

Capítulo 1

Introducción: moderno, posmoderno y contemporáneo

Casi al mismo tiempo, pero ignorando cada cual el pensamiento del otro, el historiador alemán del arte Hans Belting y yo publicamos textos acerca del fin del arte.[1] Cada uno alcanzó la vívida sensación de que había tenido lugar un cambio histórico importante en las condiciones de producción de las artes visuales aun cuando, aparentemente, los complejos institucionales del mundo del arte —galerías, escuelas de arte, revistas, museos, instituciones críticas, comisarios— parecían relativamente establecidos. Belting publicó después un asombroso libro que traza la historia de las imágenes piadosas en el Occidente cristiano desde los tiempos romanos hasta, aproximadamente, el 1400 d.C. al cual le dio el sorprendente subtítulo de *La imagen antes de la era del arte*. Eso no significaba que esas imágenes no fueran arte en un sentido amplio, sino que su condición artística no figuraba en la elaboración de las mismas, dado que el concepto de arte aún no había aparecido realmente en la conciencia colectiva. En consecuencia esas imágenes —de hecho iconos— tuvieron un papel bastante diferente en la vida de las personas del que tuvieron las obras de arte cuando ese concepto apareció al fin y comenzó a regir nuestra relación con ellas algo semejante a unas consideraciones estéticas. Ni siquiera eran consideradas en el

sentido elemental de haber sido producidas por artistas (seres humanos que hacían marcas en unas superficies), sino que eran observadas como si su origen fuera milagroso, como la impresión de la imagen de Jesús en el velo de Verónica.[2] Luego, se tiene que haber producido una profunda discontinuidad en las prácticas artísticas, entre el antes y el después del comienzo de la era del arte, dado que el concepto de artista no entraba en la explicación de las imágenes piadosas.[3] Sin embargo, más tarde, en el Renacimiento, el concepto de artista se volvió central hasta el punto de que Giorgio Vasari escribió un gran libro sobre la vida de los artistas. Antes tendría que haber sido a lo sumo sobre las vidas de los santos.

Si esto es concebible, entonces pudo existir otra discontinuidad, no menos profunda que ésta, entre el arte producido en la era del arte y el arte producido tras esa era. La era del arte no comenzó abruptamente en 1400, ni tampoco acabó de golpe hacia mediados de los años ochenta, cuando aparecieron los textos, de Belting y mío, en alemán e inglés, respectivamente. Tal vez ninguno de nosotros tenía una idea clara de lo que tratábamos de decir, como debemos tenerla hoy, diez años después. Pero ahora que Belting ha llegado a la idea de un arte anterior al comienzo del arte, debemos pensar en el arte *después* del fin del arte, como si estuviésemos en una transición desde la era del arte hacia otra cosa, cuya forma y estructura exacta aún se debe entender.

Ninguno de nosotros formuló sus observaciones a la manera de un juicio crítico del arte de nuestro tiempo. En los años ochenta ciertos teóricos radicales consideraron el tema de la muerte de la pintura y basaron sus juicios en la afirmación de que la pintura vanguardista parecía mostrar todos los signos de un agotamiento interno, o, por lo menos, un límite marcado más allá del cual no era posible avanzar. Se referían a las pinturas blancas de Robert Ryman, o tal vez a las monótonas y agresivas pinturas rayadas del artista francés Daniel Buren; y hubiera sido difícil no considerar sus observaciones, en cierto sentido, como un juicio crítico sobre estos dos artistas y sobre la pintura en general.

Pero era bastante coherente con el final de la era del arte, tal como Belting y yo lo entendíamos, que el arte fuese extremadamente vigoroso y no mostrase ningún signo de agotamiento interno. La nuestra era una llamada de atención acerca de cómo un complejo de prácticas dieron lugar a otras, aun cuando la forma del nuevo complejo permanecía (y todavía permanece) oscura. Ninguno de nosotros hablaba sobre la *muerte* del arte, a pesar de que mi propio texto parece haber sido el artículo central en el volumen, bajo el título *The Death of Art*. Ese título no era mío, dado que yo escribía sobre cierto metarrelato que, pensé, había sido objetivamente cumplido en la historia del arte, y que me pareció que había llegado a su

final. Una historia había concluido. Mi opinión no era que no debía haber más arte (lo que realmente implica la palabra «muerte»), sino que cualquier nuevo arte no podría sustentar ningún tipo de relato en el que pudiera ser considerado como su etapa siguiente. Lo que había llegado a su fin era ese relato, pero no el tema mismo del relato. Me apresuro a explicarlo.

En cierto sentido la vida comienza realmente cuando la historia llega a un fin, así como en las historias toda pareja disfruta de cómo se encontraron el uno al otro y «vivieron felices para siempre».[4] En el género alemán del *Bildungsroman* —novela de formación y autodescubrimiento— la historia se narra por etapas a través de las cuales el héroe o la heroína progresan en el camino del autoconocimiento. Este género ha terminado siendo, prácticamente, una matriz de la novela feminista, donde la heroína llega a tener conciencia de quién es y de lo que significa ser mujer. Esa conciencia, a pesar de ser el fin de la historia, es, realmente, «el primer día del resto de su vida», utilizando una de las frases propias de la filosofía *New Age*.[5] La temprana obra maestra de Hegel, *La fenomenología del espíritu*, tiene forma de *Bildungsroman*, en el sentido de que su héroe, el *Geist*, atraviesa una serie de etapas con el fin de alcanzar no sólo el conocimiento mismo, sino también la toma de conciencia de que su conocimiento podría ser vacío sin esa historia de peripecias, contratiempos y entusiasmos.[5] La tesis de Belting también era sobre los relatos. «El arte contemporáneo», escribió, «manifiesta una conciencia de la historia del arte, pero no la lleva mucho más lejos.»[6] Habla también de «la relativa y reciente pérdida de fe en un gran relato que determine el modo en que las cosas *deben* ser vistas».[7] En parte esto significa no pertenecer ya a un gran relato inscrito en algún sitio de nuestra conciencia que, entre la inquietud y el regocijo, marca la sensibilidad histórica del presente. Esto ayuda (si Belting y yo estamos en lo cierto) a definir una aguda diferencia entre el arte moderno y el contemporáneo, cuya conciencia, creo, comenzó a aparecer a mediados de los setenta. Ésta es una característica de la contemporaneidad (pero no de la modernidad) y debió de comenzar insidiosamente, sin eslogan o logo, sin que nadie fuera muy consciente de que hubiese ocurrido. El Armory show de 1913 utilizó la bandera de la revolución americana como logo para celebrar su repudio al arte del pasado. El movimiento dadaísta de Berlín proclamó la muerte del arte, pero deseó en el mismo póster de Raoul Hausmann una larga vida al «arte de la máquina de Tatlin». En contraste, el arte contemporáneo no hace un alegato contra el arte del pasado, no tiene sentido que el pasado sea algo de lo cual haya que liberarse, incluso aunque sea absolutamente diferente del arte moderno en general. En cierto sentido lo que define al arte contemporáneo es que dispone del arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar. Lo que no está a su alcance es el

espíritu en el cual fue creado ese arte. El paradigma de lo contemporáneo es el *collage*, tal como fue definido por Max Ernst, pero con una diferencia: Ernst dijo que el *collage* es «el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas».[8] La diferencia es que ya no hay un plano diferente para distinguir realidades artísticas, ni esas realidades son tan distantes entre sí. Esto se debe a que la percepción básica del espíritu contemporáneo se formó sobre el principio de un museo en donde todo arte tiene su propio lugar, donde no hay ningún criterio *a priori* acerca de cómo el arte deba verse, y donde no hay un relato al que los contenidos del museo se deban ajustar. Hoy los artistas no consideran que los museos están llenos de arte muerto, sino llenos de opciones artísticas vivas. El museo es un campo dispuesto para una reordenación constante, y está apareciendo una forma de arte que utiliza los museos como depósito de materiales para un *collage* de objetos ordenados con el propósito de sugerir o defender una tesis; podemos verlo en la instalación de Fred Wilson, en el Museo Histórico de Maryland, y también en la notable instalación de Joseph Kosuth: *The Play of the Unmentionable* en el Museo de Brooklyn.[9] Hoy el género es prácticamente un lugar común: el artista tiene carta libre en el museo y fuera de sus recursos organiza exposiciones de objetos que no tienen entre sí una conexión histórica o formal, más allá de las conexiones que proporciona el propio artista. En cierto sentido el museo es causa, efecto y encarnación de las actitudes y prácticas que definen el momento posthistórico del arte, pero por el momento no voy a insistir en este asunto. Prefiero volver a la distinción entre lo moderno y lo contemporáneo y discutir su aparición en la conciencia. De hecho, lo que tenía presente cuando comencé a escribir sobre el fin del arte, era el nacimiento de cierto tipo de autoconciencia.

Mi propio campo, la filosofía, se divide históricamente en antigua, medieval y moderna. Generalmente se considera que la filosofía «moderna» empieza con René Descartes, y que se distinguió por el giro hacia lo interior que adoptó dicho filósofo (su famosa regresión al «yo pienso»), en que el problema no es tanto cómo son realmente las cosas, sino cómo alguien, cuya mente está estructurada de cierta manera, está obligado a pensar qué son las cosas. No podemos afirmar que las cosas son realmente adecuadas a la estructura que nuestra mente requiere para pensarlas. Pero nadie hace de ello un gran problema, dado que no tenemos otra forma de pensarlas. Entonces, trabajando desde adentro hacia fuera, por así decirlo, Descartes y toda la filosofía moderna en general, dibujaron un mapa filosófico del universo cuya matriz era la estructura del pensamiento humano. Descartes comenzó a traer las estructuras del pensamiento a la conciencia, donde podemos analizarlas críticamente y así comenzar a comprender de una vez

por todas qué somos y cómo es el mundo; desde que el mundo es definido por el pensamiento, el mundo y nosotros estamos hechos, literalmente, a imagen el uno del otro. Los antiguos simplemente avanzaron, esforzándose por describir el mundo sin prestar atención a esos rasgos que la filosofía moderna hizo centrales. Para marcar la diferencia entre la filosofía antigua y la moderna podemos parafrasear el maravilloso título de Hans Belting, hablando del yo antes de la era del yo. Esto no quiere decir que antes no hubiera yo, sino que el concepto de yo no definía la actividad filosófica como sucedió tras la revolución cartesiana. Y aunque el «giro lingüístico»[10] reemplazó las preguntas acerca de qué somos por cómo hablamos, hay una indudable continuidad entre las dos etapas del pensamiento filosófico. Esto señala Noam Chomsky quien describe su propia revolución en la filosofía del lenguaje como «lingüística cartesiana»,[11] y reemplaza o extiende, con la postulación de estructuras lingüísticas innatas, la teoría de Descartes sobre el pensamiento innato.

Hay una analogía con la historia del arte. El modernismo marca un punto en el arte, antes del cual los pintores se dedicaban a la representación del mundo, pintando personas, paisajes y eventos históricos tal como se les presentaban o hubieran presentado al ojo. Con el modernismo, las condiciones de la representación se vuelven centrales, de aquí que el arte, en cierto sentido, se vuelve su propio tema. Éste fue precisamente el sentido en el que Clement Greenberg definió el asunto en su famoso ensayo de 1960 «Pintura modernista». «La esencia del modernismo», escribió, «descansa, en mi opinión, en el uso de los métodos característicos de una disciplina para la autocrítica, no para subvertirla sino para establecerla más firmemente en su área específica.»[12] Es interesante que Greenberg tomara como modelo del pensamiento modernista al filósofo Immanuel Kant: «Concibo a Kant como el primer modernista verdadero porque fue el primero en criticar el significado mismo de crítica». Kant no concibió una filosofía que tan sólo añadiera algo a nuestro conocimiento, sino que respondiera a la pregunta de cómo es posible el conocimiento. Supongo que la concepción de la pintura correspondiente no debería representar la apariencia de las cosas, sino responder a la pregunta de cómo fue posible la pintura. La pregunta entonces podría ser: ¿quién fue el primer pintor modernista? O sea, ¿quién desvió el arte de la pintura desde su actitud representacional hacia una nueva actitud en la que los medios de la representación se vuelven el objeto de ésta?

Para Greenberg, Manet se convirtió en el Kant de la pintura modernista: «Las pinturas de Manet se volvieron las primeras imágenes modernistas, en virtud de la franqueza con la cual se manifestaban las superficies planas en que eran pintadas». La historia del modernismo se desplazó desde allí a través de los impresionistas, «quienes abjuraron de la pintura de base y las vela-

duras para que el ojo no dudase de que los colores que usaban eran pintura que provenía de tubos o potes», hasta Cézanne, «que sacrificó la verosimilitud o la corrección para ajustar sus dibujos y dibujar más explícitamente la forma rectangular del lienzo». Y paso a paso, Greenberg construyó un relato del modernismo para reemplazar el relato de la pintura representativa tradicional definida por Vasari. Todo aquello que Meyer Schapiro trata como «rasgos no miméticos» de lo que todavía podrían ser residualmente pinturas miméticas: el plano, la conciencia de la pintura y la pincelada, la forma rectangular, la perspectiva desplazada, el escorzo, el claroscuro, son los elementos de la secuencia de un proceso. El cambio desde el arte «premodernista» al arte del modernismo, si seguimos a Greenberg, fue la transición desde la pintura mimética a la no mimética. Eso no significa, afirma Greenberg, que la pintura se tuviera que volver no objetiva o abstracta, sino solamente que sus rasgos representacionales fueron secundarios en el modernismo, mientras que habían sido fundamentales en el arte premodernista. Gran parte de este libro, concerniente al relato de la historia del arte, postula que Greenberg es el narrador más grande del modernismo.

Si Greenberg está en lo cierto, es importante señalar que el concepto de modernismo no es meramente el nombre de un período estilístico que comienza en el último tercio del siglo XIX, a diferencia del manierismo que es un período estilístico que comenzó en el primer tercio del siglo XVI. El manierismo sigue a la pintura renacentista y es sucedido por el barroco, éste a su vez por el rococó, que también es seguido por el neoclasicismo, al que sucede el romanticismo. Éstos implicaron cambios decisivos en el modo en que el arte representa el mundo, cambios, podría decirse, de coloración y temperamento, desarrollados partir de una reacción contra sus antecesores y en respuesta a todo tipo de fuerzas extraartísticas en la historia y en la vida. Mi impresión es que el modernismo no sigue en este sentido al romanticismo: el modernismo está marcado por el ascenso a un nuevo nivel de conciencia, reflejado en la pintura como un tipo de discontinuidad, como si acentuar la representación mimética se hubiera vuelto menos importante que otro tipo de reflexión sobre los sentidos y los métodos de la representación. La pintura comienza a parecer extraña o forzada; en mi propia cronología, son Van Gogh y Gauguin los primeros pintores modernistas. En efecto, el modernismo se distancia respecto a la historia del arte previa en el sentido, supongo, en que los adultos, en palabras de San Pablo, «dejan de lado las cosas infantiles». El asunto es que «moderno» no solamente significa «lo más reciente». Significa, en filosofía y en arte, una noción de estrategia, estilo y acción. Si fuera sólo una noción temporal, toda la filosofía contemporánea de Descartes o Kant y toda la pintura contemporánea de Manet y Cézanne serían modernistas, pero de hecho, una buena parte de la actividad filosófica permaneció, en términos kantianos, «dogmática»; ajena a los puntos que definieron el programa crítico que adelantó. La mayoría de los filósofos contemporáneos a Kant, pero «precríticos», han quedado fuera de la vista de todos, salvo de los investigadores de la historia de la filosofía. Y aunque se conserva un lugar en el museo para la pintura no modernista, contemporánea al modernismo. Por ejemplo la pintura académica francesa, que actuó como si Cézanne nunca hubiera existido, o más tarde el surrealismo (que Greenberg hizo lo que pudo por suprimir, o para usar el lenguaje psicoanalítico que se ha vuelto natural a los críticos de Greenberg, como Rosalind Krauss o Hal Foster,[13] «para reprimir»), ellos no tienen lugar en el gran relato del modernismo. Éste se deslizó sobre ellos y pasó a lo que se conoce como «expresionismo abstracto» (una etiqueta que desagradaba a Greenberg) y luego a la abstracción del campo de color, en la que se detuvo Greenberg aunque el relato no culminó necesariamente. El surrealismo, como pintura académica, descansa (siguiendo a Greenberg), «fuera del linde de la historia» usando una expresión que encontré en Hegel. Sucedió, pero no fue significativo como parte del progreso. Para alguien despectivo, como los críticos de la escuela de la invectiva greenbergiana, eso no fue realmente *arte*. Tal declaración mostraba hasta qué punto la identidad del arte estaba conectada internamente con el relato oficial. Hal Foster escribe: «Se ha abierto un espacio para el surrealismo: dentro del viejo relato un *impensé* se ha vuelto un punto privilegiado para la crítica contemporánea de ese relato».[14] En parte el «fin del arte» significa una legitimación de aquello que ha permanecido más allá de los límites, donde la verdadera idea de límite —una muralla— es excluyente, en el sentido en que la Gran Muralla China fue construida para mantener fuera las hordas mongoles, o el muro de Berlín para mantener protegida a la inocente población socialista frente a las toxinas del capitalismo. (El gran pintor irlandés-americano, Sean Scully se deleita con el hecho de que «linde» (*pale*) en inglés se refiere al Linde Irlandés, un enclave en Irlanda que hace a los irlandeses extranjeros en su propia tierra.) En el relato modernista el arte más allá de su límite, o no es parte del alcance de la historia, o es una regresión a alguna forma anterior del arte. Kant se refirió a su propia época, la Ilustración, diciendo que «la humanidad llegó a la mayoría de edad». Greenberg tal vez pensó el arte en esos términos, y encontró en el surrealismo algún tipo de regresión estética, una readopción de valores pertenecientes a la «infancia» del arte, llenos de monstruos y amenazas temibles. Para él, madurez significa pureza en el sentido en que el término se conecta exactamente con lo que Kant quiere decir en el título de su *Crítica de la razón pura*: la razón aplicada a sí misma, sin ocuparse de otra cosa. En correspondencia con esto, el arte puro era el arte aplicado al arte mismo, mientras que el surrealismo era

prácticamente la encarnación de la impureza, interesado en los sueños, el inconsciente, el erotismo y «lo misterioso» (según el punto de vista de Foster). Así, en el criterio de Greenberg, el arte contemporáneo es impuro, y ahora me quiero centrar en esto.

De la misma manera que «moderno» no es simplemente un concepto temporal que significa «lo más reciente», tampoco «contemporáneo» es un término meramente temporal que significa cualquier cosa que tenga lugar en el presente. El cambio desde lo «premoderno» a lo moderno fue tan insidioso como la transición (en términos de Hans Belting) de la imagen desde sus postulados anteriores a los de la era del arte a la imagen *en* la propia era del arte; asimismo, los artistas que hacían arte moderno no tenían conciencia de estar haciendo algo diferente hasta que, de manera retrospectiva, se comenzó a aclarar que había tenido lugar un cambio importante. Algo similar ocurrió en el cambio del arte moderno al contemporáneo. Creo que por mucho tiempo «el arte contemporáneo» fue simplemente *el arte moderno que se está haciendo ahora*. Moderno, después de todo, implica una diferencia entre el ahora y el antes: el término no se podría usar si las cosas continuaran siendo firmemente y en gran medida las mismas. Esto implica una estructura histórica y en este sentido es más sólida que una expresión como «lo más reciente». «Contemporáneo», en el sentido más obvio, significa lo que acontece ahora: el arte contemporáneo sería el arte producido por nuestros contemporáneos. Es evidente que podría no haber pasado la prueba del tiempo. Aunque debería ser significativo para nosotros que el arte moderno *haya* pasado esa prueba cuando podría no haberla pasado: sería «nuestro arte» en un sentido íntimo y particular. Así como la historia del arte ha evolucionado internamente, el arte contemporáneo ha pasado a significar el concebido con una determinada estructura de producción no vista antes, creo, en toda la historia del arte. Entonces así como «moderno» ha llegado a denotar un estilo y un período, y no tan simplemente un arte *reciente*, «contemporáneo» ha llegado a designar algo más que el arte del presente. En mi opinión no designa un período sino lo que pasa después de terminado un relato legitimador del arte y menos aún un estilo artístico que un modo de utilizar estilos. Por supuesto hay arte contemporáneo de estilos no vistos antes, pero no quiero profundizar en el asunto en esta etapa de mi exposición. Sólo deseo alertar al lector de mi esfuerzo para trazar una distinción clara entre «moderno» y «contemporáneo».[15]

En particular no creo que la distinción hubiera quedado claramente establecida cuando me mudé a Nueva York por primera vez en los años cuarenta. Entonces «nuestro arte» era arte moderno, y el Museo de Arte Moderno nos pertenecía en un sentido íntimo. Seguramente, se hacía mucho arte que aún no estaba en el museo, pero entonces no nos parecía

que ese arte más reciente fuera contemporáneo en un sentido que lo distinguiera del moderno. Parecía propio del orden natural que algo de ese arte pudiera tarde o temprano encontrar su lugar dentro de «lo moderno» y que esa especie de disposición siguiese indefinidamente con la permanencia del arte moderno, sin formar de ninguna manera un canon cerrado. Ciertamente no estaba cerrado en 1949, cuando la revista *Life* sugirió que Jackson Pollock podía ser el más grande pintor americano vivo. Hoy sí está cerrado, lo que significa, para unos cuantos (incluso para mí), que en algún punto entre ese momento y ahora apareció una distinción entre lo moderno y lo contemporáneo. Lo contemporáneo no fue moderno durante mucho tiempo, en el sentido de «lo más reciente», y lo moderno pareció haber sido un estilo que floreció aproximadamente entre 1880 y 1960. Incluso, supongo, se podría decir que se continuó produciendo cierto arte moderno (un arte que permaneció bajo el imperativo estilístico del modernismo), pero que no se podría considerar contemporáneo, excepto, nuevamente, en el sentido estrictamente temporal del término. El perfil del estilo moderno se reveló cuando el arte contemporáneo mostró un perfil absolutamente diferente. Esto puso al Museo de Arte Moderno en una clase de linde que nadie hubiera vaticinado cuando aún era la casa de «nuestro arte». El linde se debió al hecho de que «lo moderno» había adquirido un significado estilístico y un significado temporal. A nadie se le hubiera ocurrido que sería un conflicto que el arte contemporáneo dejara de ser arte moderno. Pero hoy, que estamos cerca del fin del siglo, el Museo de Arte Moderno debe decidir si va a adquirir arte contemporáneo que no es moderno para volverse, entonces, un museo de arte moderno en un sentido estrictamente temporal, o si sólo continuará coleccionando arte del estilo moderno (producción que se ha diluido casi gota a gota) pero que no es representativo del mundo contemporáneo.

De cualquier manera, la distinción entre lo moderno y lo contemporáneo no se esclareció hasta los años setenta y ochenta. El arte contemporáneo podría haber sido por algún tiempo «el arte moderno producido por nuestros contemporáneos». Hasta cierto punto, esta forma de pensamiento dejó de ser satisfactoria, lo que resulta evidente al considerar la necesidad de crear el término «posmoderno». Este término muestra por sí mismo la relativa debilidad del término «contemporáneo» como denominación de un estilo por parecerse más a un mero término temporal. Pero quizá «posmoderno» sea un término demasiado fuerte, y que identifica sólo a un sector del arte contemporáneo. En realidad me parece que el término «posmoderno» designaría cierto estilo que podemos aprender a reconocer, como podemos aprender a reconocer rasgos del barroco o del rococó. Algo parecido al término «camp», que fue transferido desde el idiolecto gay al

discurso común en un famoso ensayo de Susan Sontag.[16] Tras leerlo, uno puede estar preparado para reconocer objetos *camp*; en ese sentido me parece que uno puede reconocer objetos posmodernos, aunque quizá con ciertas dificultades. Eso es lo que sucede con la mayoría de los términos, estilísticos u otros, y con las capacidades de reconocimiento en los seres humanos y en los animales. En el libro de Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en arquitectura*, de 1966, hay una valiosa fórmula: «Elementos que son híbridos más que "puros", comprometidos más que "claros", "ambiguos" más que "articulados", perversos y también "interesantes"».[17] Se podrían ordenar las obras de arte utilizando esta fórmula, y probablemente se obtendría una lista coherente y homogénea de obras posmodernas donde figurarían las de Robert Rauschenberg, las pinturas de Julian Schnabel y David Salle y, supongo, la arquitectura de Frank Gehry. Pero se podría excluir parte del arte contemporáneo, como las obras de Jenny Holzer o las pinturas de Robert Mangold. Se ha sugerido que quizás deberíamos hablar sencillamente de *posmodernismos*, pero una vez que lo hacemos perdemos la habilidad de reconocer, la capacidad de ordenar, y el sentido con que el posmodernismo marca un estilo específico. Podríamos capitalizar la palabra «contemporáneo» para cubrir cualquiera de las divisiones que el posmodernismo intentaba cubrir, pero otra vez nos encontraríamos con la sensación de que no tenemos un estilo identificable, que no hay nada que no se adapte a él. Pero eso *es* lo que caracteriza a las artes visuales desde el fin del modernismo, como un período que es definido por una suerte de unidad estilística, o al menos un tipo de unidad estilística que puede ser elevada a criterio y usada como base para desarrollar una capacidad de reconocimiento, y no hay en consecuencia una posible directriz. Por ello es que prefiero llamarlo simplemente *arte posthistórico*. Cualquier cosa que se hubiera hecho antes, se podría hacer ahora y ser un ejemplo de arte posthistórico. Por ejemplo, un artista «apropiacionista» como Mike Bidlo pudo mostrar cuadros de Piero della Francesca con los que se «apropiaba» enteramente de la obra de Piero. Ciertamente Piero no es un artista posthistórico, pero Bidlo sí, y también un «apropiacionista» muy habilidoso, por ello «sus obras de Piero» y las obras del propio Piero podrían ser más semejantes aún de lo que él mismo se propuso que fuesen —más parecidas a Piero que sus Morandis parecidos al propio Morandis, sus Picasso a Picasso, sus Warhol a Warhol—. Aún en un sentido relevante, supuestamente inaccesible al ojo, los Piero de Bidlo tendrían más en común con el trabajo de Jenny Holzer, Bárbara Kruger, Cindy Sherman y Sherrie Levine, que con el propio estilo de Piero. Así lo contemporáneo es, desde cierta perspectiva, un período de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un período de una casi perfecta libertad. Hoy ya no existe más ese linde de la historia. Todo está permitido. Pero eso hace urgente tratar de entender la transición histórica desde el modernismo al arte posthistórico. Significa que hay que tratar de entender la década de los setenta, como un período que a su modo, es tan oscuro como el siglo XX.

La década de los setenta fue una época en la que debió de parecer que la historia había perdido su rumbo, porque no había aparecido nada semejante a una dirección discernible. Si pensamos que 1962 marcó el final del expresionismo abstracto, tendríamos entonces muchos estilos que se suceden a una velocidad vertiginosa: el campo de color en pintura, abstracción geométrica, neorrealismo francés, *pop*, *op*, minimalismo, *arte povera*, y luego lo que se llamó Nueva Escultura, que incluye a Richard Serra, Linda Benglis, Richard Tuttle, Eva Hesse, Barry Le Va, y luego el arte conceptual. Después, diez años de muy poco más. Hubo momentos esporádicos, como *Pattern and Decoration*, pero nadie supuso que esto fuera a generar el tipo de energía estilística estructural del inmenso trastorno de los sesenta. Luego, cerca de los ochenta, surge el neoexpresionismo y parece que se ha encontrado una nueva dirección. Y luego vuelve la sensación de que no hay nada parecido a una dirección histórica. Más tarde nace la sensación de que la característica de este nuevo período era esa ausencia de dirección, y que el neoexpresionismo era más una ilusión que una verdadera dirección. Recientemente, se ha comenzado a sentir que los últimos veinticinco años se han establecido como norma (un período de enorme productividad experimental en las artes visuales sin ninguna directriz especial que permita establecer exclusiones).

En los sesenta hubo un paroxismo de estilos, en el que me pareció (ésa fue la base de que hablase, en primer lugar, del «fin del arte») y gradualmente se hizo claro, primero a través de los *nouveaux realistes* y del *pop*, que no había una manera especial de mirar las obras de arte en contraste con lo que he designado «meras cosas reales». Para utilizar mi ejemplo favorito, no hay nada que marque una diferencia visible entre la *Brillo Box* de Andy Warhol y las cajas de Brillo de los supermercados. Además, el arte conceptual demostró que no necesariamente debe haber un objeto visual palpable para que algo sea una obra de arte. Esto significa que ya no se podría enseñar el significado del arte a través de ejemplos. También implica que en la medida en que las apariencias fueran importantes, cualquier cosa podría ser una obra de arte, y que si se hiciese una investigación sobre qué es el arte, sería necesario dar un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento. Esto significa, en resumen, que se debe dar un giro hacia la filosofía.

En una entrevista del año 1969 el artista conceptual Joseph Kosuth afirmó que la única tarea para un artista de nuestro tiempo «era investigar

la naturaleza misma del arte».[18] Esto suena muy parecido a la frase de Hegel que inspiró mi propia visión sobre el fin del arte: «El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte».[19] Joseph Kosuth es un artista cuyo conocimiento de la filosofía es excepcional y fue uno de los pocos que trabajaron en los sesenta y setenta y que tuvo los recursos para hacer un análisis filosófico sobre la naturaleza general del arte. Pero sucedió que pocos filósofos de la época estaban preparados para hacerlo, simplemente porque muy pocos pudieron imaginar la posibilidad de un arte producido en esa vertiginosa disyunción. La pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte surgió dentro del arte cuando los artistas insistieron, presionaron contra los límites después de los límites y descubrieron que éstos cedían. Todos los artistas emblemáticos de los sesenta tuvieron una sensación vívida de los límites; cada uno de ellos trazado por una tácita definición filosófica del arte, y aquello que borraron nos ha dejado en la situación en la que nos encontramos hoy. De alguna manera no es más fácil vivir en semejante mundo, lo que explica por qué la realidad política del presente parece consistir en trazar y definir límites donde éstos sean posibles. Sin embargo, sólo en los años sesenta fue posible una filosofía seria del arte que no se basara puramente en hechos locales (por ejemplo, que el arte era esencialmente pintura y escultura). Sólo cuando quedó claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte se pudo pensar en el arte filosóficamente. Y fue allí donde se asentó la posibilidad de una verdadera filosofía general del arte. Pero ¿qué pasa con el arte en sí mismo? ¿Qué hay con el «arte después de la filosofía», usando el título del ensayo de Kosuth (que para ajustarse a la cuestión, debería, por cierto ser una obra de arte)? ¿Qué pasa con el arte después del fin del arte, donde con «arte después del fin del arte», significo «tras el ascenso a la propia reflexión filosófica»? Cuando una obra de arte puede ser cualquier objeto legitimado como arte surge la pregunta: «¿Por qué soy yo una obra de arte?».

La historia del modernismo terminó con esta pregunta. Terminó porque el modernismo fue demasiado local y materialista, interesado por la forma, la superficie, la pigmentación, y el gusto que definían la pintura en su pureza. La pintura modernista, como Greenberg la ha definido, sólo podía responder a la siguiente pregunta: «¿Qué es esto que tengo y que ninguna otra clase de arte tiene?». La escultura se hacía el mismo tipo de preguntas. Pero esto no nos da ninguna imagen de qué es el arte, sino solamente qué fueron esencialmente algunas de las artes, quizá las más importantes históricamente. ¿Qué pregunta formula la *Brillo Box* de Warhol o uno de los múltiples cuadrados de chocolate pegados en una hoja de papel de Beuys? Greenberg identificó la verdad filosófica del arte con cierto estilo local de abstracción,

cuando la verdad filosófica, una vez encontrada, debería ser coherente con el arte en cualquier sentido.

Lo cierto es que en los setenta el paroxismo disminuyó, como si la historia del arte tuviese la intención interna de llegar a una concepción filosófica de sí misma, las últimas etapas de esa historia fueran, en cierta manera, las más difíciles de superar, y el arte buscara romper las membranas externas más resistentes y en ese proceso volverse paroxístico. Pero ahora que se han roto esos tegumentos, ahora que al menos ha sido alcanzada la visión de una autoconciencia, esa historia ha concluido. Se ha liberado a sí misma de una carga que podrá entregar a los filósofos. Entonces los artistas se libraron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, con cualquier propósito que desearan, o sin ninguno. Ésta es la marca del arte contemporáneo y, en contraste con el modernismo, no hay nada parecido a un estilo contemporáneo.

Pienso que el final del modernismo no ocurrió demasiado pronto. El mundo del arte de los setenta estaba lleno de artistas cuyos objetivos no tenían nada que ver con mover los límites o ampliar la historia del arte, y sí con poner a éste al servicio de metas personales o políticas. Los artistas tenían en sus manos toda la herencia de la historia del arte, incluida la historia de la vanguardia, que puso a disposición de ellos todas las maravillosas posibilidades que ella misma había elaborado y que el modernismo hizo todo lo posible por reprimir. En mi opinión, la principal contribución artística de la década fue la aparición de la imagen «apropiada», o sea, el «apropiarse» de imágenes con significado e identidad establecidos y otorgarles nueva significación e identidad. Cuando una imagen pudo ser objeto de apropiación se admitió inmediatamente que no podría haber una unidad estilística perceptible entre esas imágenes de las que se apropia el arte. Uno de mis ejemplos preferidos es la ampliación por Kevin Roche del Museo Judío de Nueva York en 1992. Este viejo museo era la mansión de Warburg en la Quinta Avenida, con sus señoriales asociaciones y connotaciones de la Edad Dorada. Kevin Roche, brillantemente, decidió duplicar el viejo museo judío y el ojo es incapaz de notar ninguna diferencia singular. Esa construcción pertenece perfectamente a la posmodernidad: la arquitectura posmoderna puede diseñar una construcción que parezca un castillo manierista. Fue una solución arquitectónica que tuvo que haber gustado al administrador más conservador y nostálgico, así como al más vanguardista y contemporáneo, aunque, por supuesto, por razones completamente diferentes.

Estas posibilidades artísticas son realizaciones y aplicaciones de enorme contribución filosófica a la propia autocomprensión del arte de los sesenta: esas obras de arte pueden ser imaginadas o producidas exactamen-

te como meras cosas reales que no exigen el estatus de arte, por aquellas últimas suposiciones en las que no podemos definir las obras de arte en términos de ciertas propiedades visuales particulares que deberían tener. No hay imperativos *a priori* sobre el aspecto de las obras de arte, sino que pueden parecer cualquier cosa. Este único factor terminó con el proyecto modernista, pero también hizo estragos en esa institución central del mundo del arte, llamada el museo de las bellas artes. La primera generación de los grandes museos americanos dio por supuesto que sus contenidos deberían ser tesoros de una gran belleza visual y sus visitantes podrían entrar al *tresorium* para presenciar una belleza visual que era metáfora de la verdad espiritual. La segunda generación, de la que el Museo de Arte Moderno es el gran ejemplo, asumió que la obra de arte tiene que ser definida en términos formalistas y apreciada bajo la perspectiva de un relato sin diferencias notables del vaticinado por Greenberg: una historia lineal progresiva con la que debe trabajar el visitante, aprendiendo a apreciar la obra de arte junto al aprendizaje de sus secuencias históricas. Nada iba a distraer la forma visual de las mismas obras. Aunque los marcos de los cuadros fueron eliminados por ser distracciones o quizá concesiones del modernismo a un proyecto ilusionista: las pinturas no fueron más ventanas hacia las escenas imaginadas, sino objetos con derecho propio, aun cuando hubieran sido concebidos como ventanas. Es fácil entender por qué a la luz de esta experiencia el surrealismo fue reprimido: podía resultar una distracción, incluso, notoriamente visual. Las obras tenían espacio de sobra en esas galerías despojadas de todo, menos de ellas.

De todos modos, lo visual desapareció con la llegada de la filosofía al arte: era tan poco relevante para la esencia del arte como lo bello. Para que exista el arte ni siquiera es necesario la existencia de un objeto, y si bien hay objetos en las galerías, pueden parecerse a cualquier cosa. A este respecto, son dignos de mención tres ataques a museos establecidos. Cuando Kirk Varnedoe y Adam Copnick admitieron al pop en las galerías del Museo de Arte Moderno en la muestra «High and Low», en 1990, hubo una perturbación crítica. Cuando Thomas Krens retiró su adhesión a Kandinsky y Chagall para adquirir parte de la colección Panza (en gran parte conceptual y en la que muchas piezas no existían en tanto objetos), hubo otra gran perturbación de la crítica. Y cuando en 1993 Whitney preparó una Bienal coherente con obras que tipificaban el camino real que había seguido el mundo del arte tras el fin del arte, la efusión de la hostilidad crítica (la cual temo que compartí) fue un factor inestimable, sin precedentes, en la historia de las polémicas de las bienales. Sea lo que sea, el arte ya no es más algo prioritario. Quizá observado, pero no prioritariamente considerado. ¿Qué es, a la luz de esto, lo que un museo posthistórico debe ser o hacer?

Se debe aclarar que hay por lo menos tres modelos, en dependencia del tipo de arte que consideremos: si trata de la belleza, de la forma o de lo que llamo el compromiso que define nuestra relación con él. El arte contemporáneo es demasiado pluralista en intenciones y acciones como para permitir ser encerrado en una única dimensión. Se puede argumentar que en gran parte es incompatible con los imperativos de un museo donde se requiriera una clase totalmente diferente de administración. Tendría que evitar el conjunto de las estructuras museísticas, y su interés sería comprometer al arte directamente con la vida de aquellas personas que no han visto razón para utilizar el museo ni como un *tresorium* de belleza, ni como un santuario de formas espirituales. Para que un museo se comprometa con este tipo de arte debe renunciar a gran parte de la estructura y la teoría que lo define en sus otros dos modelos.

Sin embargo, el museo mismo es sólo una parte de la infraestructura del arte que tarde o temprano asumirá el fin del arte, y el arte de después del fin del arte. El artista, la galería, las prácticas de la historia del arte, y la estética filosófica en tanto disciplina, deben, en su conjunto, en uno u otro sentido, ofrecer un camino y ser diferentes, quizá muy diferentes de lo que han sido desde hace mucho tiempo. En los capítulos siguientes sólo espero contar parte de la historia filosófica. La historia institucional debe esperar a la historia misma.

Notas

1. «El fin del arte» fue un ensayo del libro *The Death of Art*, editado por Berel Lang, Nueva York, Haven Publishers, 1984. En el libro varios escritores respondieron a las ideas propuestas. Continué trabajando acerca del fin del arte en varios ensayos. «Approaching the End of Art» fue una conferencia de febrero de 1985 en el Whitney Museum of American Art y fue incluido en mi *The State of the Art*, Nueva York, Prentice Hall Press, 1987. «Narratives of the End of Art», fue una conferencia Lionel Trilling en la Universidad de Columbia, incluido primero en *Grand Street* y reimpreso en mi *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*, Nueva York, Noonday Press, Farrar, Straus and Giroux, 1991. *The End of the History of Art* de Hans Belting (Chicago, University of Chicago Press, 1987) apareció primeramente bajo el título *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 1983. Belting eliminó el signo de interrogación en su ampliación del texto de 1983 *Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahre*, Munich, Verlag C. H. Beck, 1995. El presente libro, escrito diez años después de la exposición original, es mi esfuerzo por poner al día la idea vagamente formulada del fin del arte. Se puede afirmar que la idea estuvo en el aire a mediados de los ochenta. Gianni Vattimo tiene un capítulo, «La muerte o el declive del arte» en su *El fin de la modernidad* (Barcelona, Gedisa, 1987), originalmente publicado como *La Fine della Modernita* (Garzanti, 1985). Vattimo ve los fenómenos

que Belting y yo suscribimos desde una perspectiva de la muerte de la metafísica en general, así como de ciertas respuestas filosóficas a los problemas estéticos de «una sociedad tecnológicamente avanzada». «El fin del arte» es sólo un punto de intersección entre la línea de pensamiento que sigue Vattimo y al que Belting y yo intentamos extraer del estado interno del arte mismo, considerado más o menos aislado de las determinantes históricas y culturales más generales. De ahí que Vattimo hable de «obras en tierra, *body art*, teatro callejero, etc. [en las cuales] la categoría de obra se vuelve constitutivamente ambigua: la obra ya no busca un éxito que le permita ubicarse en un determinado conjunto de valores (el museo imaginario de objetos que poseen una calidad estética)» (pág. 53). El ensayo de Vattimo es una aplicación que sigue directamente las preocupaciones de la Escuela de Francfort. Sin embargo, es el «estar en el aire» de la idea, bajo cualquier perspectiva, lo que me interesa resaltar.

2. «Desde el punto de vista de sus orígenes pueden distinguirse dos tipos de imágenes de culto que fueron veneradas públicamente en la cristiandad. Un tipo, que inicialmente incluye sólo imágenes de Cristo y una tela estampada de san Esteban en África del Norte, comprende imágenes «no pintadas» y por lo tanto especialmente auténticas que eran de origen divino o producidas por impresión mecánica en vida del modelo. El término *a cheiropoieton* («no hecho a mano») se usó para ellas, como en Latín *non manufactum*», Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1984, pág. 49. En efecto, estas imágenes fueron huellas físicas, como las huellas dactilares, y de ahí tuvieron la categoría de reliquias.

3. Pero la segunda clase de imágenes admitidas con cautela por la iglesia primitiva fueron de hecho pintadas, entendiendo que el pintor era un santo, como san Lucas, Belting, *Likeness and Presence*, pág. 49. Cualesquiera sean las intervenciones milagrosas, Lucas se convirtió, naturalmente, en el santo patrón de los artistas y san Lucas, retratando a la Madre y al Niño en uno de los temas autocelebratorios favoritos.

4. He aquí el título de uno de los textos más vendidos en mi juventud *La vida empieza a los cuarenta*, o la contribución judía como se cuenta en un chiste que oímos una y otra vez, discutiendo cuándo empieza realmente la vida, alguien dice: «Cuando mueren los perros y los niños se va de casa».

5. Hasta donde yo sé, esta caracterización literaria de la obra maestra temprana de Hegel fue hecha primeramente por Josiah Royce en sus *Lectures on Modern Idealism*, Jacob Loewenberg (comp.), Cambridge, Harvard University Press, 1920.

6. Hans Belting, *The End of the History of Art?*, 3.

7. Ibídem, pág. 58.

8. Citado en William Rubin, *Dada, Surrealism and Their Heritage*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1968, pág. 68.

9. Véase Lisa G. Corrin, *Mining the Museum: An Installation Confronting History*, Maryland Historical Society, Baltimore, y *The Play of the Unmentionable: An Installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum*, Nueva York, New Press, 1992.

10. Como el título de la antología de ensayos de diversas corrientes filosóficas, donde cada una representa un aspecto del cambio desde cuestiones de sustancia a cuestiones de representación lingüística que marcaron la filosofía analítica del siglo XX; véase Richard Rorty, *The Linguistic Turn; Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago, University of Chicago Press, 1967 (trad. cast.: *El giro lingüístico*, Barcelona, Paidós, 1998). Rorty dio un giro contralingüístico no mucho después de esa publicación.

11. Noam Chomsky, *Cartesian Linguistic: A Chapter in the History of Rationalism Thought*, Nueva York, Harper and Row, 1966.

12. Clement Greenberg, «Modernist Painting» en *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, John O'Brian (comp.), vol. 4: *Modernism with a Vengeance: 1957-1969*, págs. 85-93. Todas las citas de este párrafo son del mismo texto.

13. Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge, MIT Press, 1993; Hal Foster, *Compulsive Beauty*, Cambridge, MIT Press, 1993.

14. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, 4, xiii.

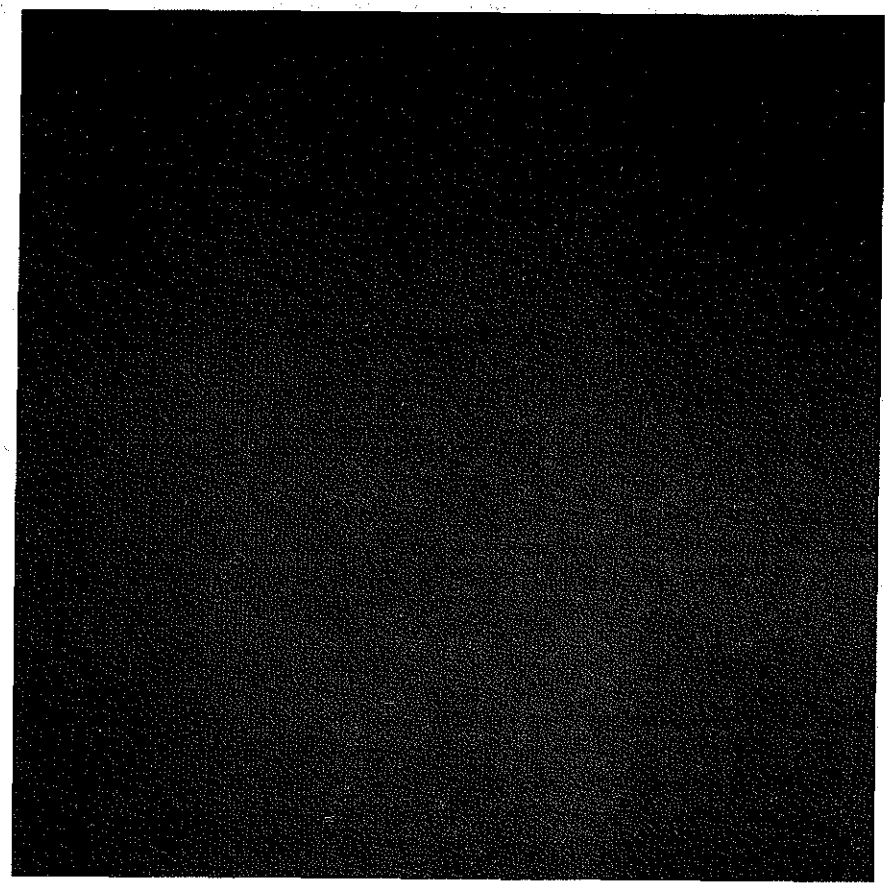
15. Hans Belting, *The End of the History of Art?*, xii.

16. Susan Sontag, «Notes on Camp» en *Against Interpretation*, Nueva York, Laurel Books, 1966, págs. 277-293.

17. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, 2 ed., Nueva York, Museum of Modern Art, 1977.

18. Joseph Kosuth, «Art after Philosophy», *Studio International* (octubre de 1969), reeditado en Ursula Meyer, *Conceptual Art*, Nueva York, E. P. Dutton, 1972, págs. 155-170.

19. G. W. F. Hegel, *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Oxford, Clarendon Press, 1975, II (trad. cast.: *Estética*, Barcelona, Península, 1989, V, pág. 17).



Black Painting (1962), Ad Reinhardt, óleo y lienzo, 60 x 60. Fotografía cedida por Pace Wildenstein. Crédito de la fotografía: Ellen Page Wilsen.

Capítulo 2

Tres décadas después del fin del arte

Tras publicar un ensayo que intentaba situar el lugar de las artes visuales en alguna clase de perspectiva histórica, me llevó una década entera darme cuenta de que el año en que apareció dicho ensayo —1984— tenía un significado simbólico que hubiera hecho vacilar a quien se aventurase en las inciertas aguas de la predicción histórica. El ensayo se titulaba provocativamente «El fin del arte» y por difícil que hubiera sido creerlo para alguien familiarizado con la agitación sin precedentes en la actividad artística ese año y los siguientes, yo quise proclamar que realmente se había producido una especie de cierre en el desarrollo histórico del arte, que había llegado a su fin una era de asombrosa creatividad en Occidente de probablemente seis siglos, y que cualquier arte que se hiciera en adelante estaría marcado por lo que yo estaba en condiciones de llamar carácter *posthistórico*. En contraste con una creciente prosperidad en el mundo del arte, en el cual ya no parecía necesario que los artistas padecieran del período de oscuridad, pobreza y sufrimiento requerido por el conocido mito de las biografías artísticas paradigmáticas, período en el cual los nuevos pintores de las escuelas de arte (como el Instituto de Artes de California y el de Yale) esperaban reconocimiento inmediato y felicidad material, mi afirmación debe haber

parecido tan incongruentemente alejada de la realidad como aquellos apremiantes pronósticos sobre el inminente fin del mundo inspirados en el Libro del Apocalipsis. En contraste con el exultante, incluso febril, mercado del arte de mediados de los ochenta (que cierto número de comentadores envidiosos, aunque no del todo descarriados, comparó con la famosa tulipmanía que ahogó bajo una fiebre especulativa la parquedad y cautela características de los holandeses), el mundo del arte de mediados de los años noventa es una escena triste y castigada. Los artistas que esperaban un estilo de vida principesco y restaurantes opulentos luchan por lograr cargos de profesores para superar sus dificultades, lo que de hecho puede ser una tarea tortuosa y árida.

Los mercados son mercados, regidos por la oferta y la demanda. La demanda está sujeta a sus propias determinaciones causales, y no es inconcebible que el complejo de determinantes causales que influyó en el apetito por la adquisición de arte en los años ochenta jamás se pueda recombinar en la forma que tomó en aquella década, induciendo a un gran número de individuos a pensar que adquirir obras de arte era propio de un estilo refinado de vida. Se podría decir que nunca volvieron a darse juntos la combinación de factores que, en la Holanda del siglo XVII, llevó al precio de los bulbos de tulipanes más allá de una expectativa racional. Por supuesto, continuó habiendo un mercado de tulipanes, fluctuante como aquellas flores que han gozado y perdido la preferencia de los jardineros; del mismo modo hay una razón para suponer que siempre habrá un mercado del arte, con el tipo de alzas y bajas en la estimación individual, tan familiar a los estudiosos de la historia del gusto y la moda. Coleccionar arte no tiene una historia tan larga como la jardinería, pero coleccionar es quizás una tendencia tan profundamente arraigada en la psique humana como la de la jardinería —no hablo del cultivo sino de la jardinería como forma de arte—. No obstante, posiblemente nunca se repetirá el mercado del arte de los años ochenta, y las expectativas de los artistas y los *marchands* de aquel tiempo quizá nunca más vuelvan a ser razonables. Por supuesto, algunas constelaciones de causas diferentes podrían traer un mercado superficialmente similar, pero la cuestión es que, a diferencia de los ciclos naturales de alza y caída propios del mercado, tal suceso sería totalmente impredecible, algo así como la intervención abrupta de un meteoro en la órbita ordenada de los planetas del sistema solar.

No obstante la tesis del fin del arte no tiene nada que ver con los mercados ni se relaciona con el tipo de caos histórico que se manifestó con la aparición del vertiginoso mercado del arte de los años ochenta. La disonancia entre mi tesis y el impetuoso mercado de los ochenta es tan poco relevante para mi propia tesis como el declive de aquel mercado en la presente década, que se podría interpretar erróneamente como su confirmación. Entonces, ¿qué podría confirmar o refutar mi tesis? Esto me lleva de vuelta a la importancia simbólica de 1984 en la historia mundial.

Sea lo que fuere lo que los anales y crónicas de la historia del mundo registren como sucedido en 1984, sin duda el evento más importante de ese año fue un no evento; de la misma manera que el hecho más importante del año 1000 fue el no fin del mundo, contrariamente a lo que los visionarios creían que aseguraba el Libro del Apocalipsis. Lo que no sucedió en 1984 fue el establecimiento de un Estado político de los asuntos del mundo del modo predicho como inevitable en la novela *1984* de George Orwell. En realidad, 1984 fue muy diferente a lo que predijo *1984*, tanto, que uno no puede sino admirarse, una década después, de cómo una predicción que considera el fin del arte permanece en pie contra la realidad histórica, tal como la experimentamos a una década de formulada: si la disminución de las curvas de la producción artística y la demanda no van contra la predicción, entonces ¿qué puede contar? Orwell introdujo un símil en el lenguaje —«como 1984»— cuyos lectores podrían no tener dificultad en aplicar a ciertas invasiones flagrantes del gobierno en los asuntos privados. Pero en el transcurso de ese año, el símil podría haber sido reformulado en «como *1984*» (como la representación novelística de la historia en lugar de la historia en sí misma), con una discrepancia entre ambas que seguramente habría asombrado a Orwell, cuando en 1948 (1984 con los dos últimos dígitos invertidos), la predicción novelística parecía tan propia de la tendencia política de la historia mundial, que el frío y deshumanizado terror de un futuro totalitario parecía un destino que nada podría impedir o abortar. La realidad política de 1989 —entonces cayeron los muros y la política europea tomó una dirección alejada de lo imaginable aún en la ficción de 1948— era apenas discernible en el mundo de 1984, pero ese mundo era un lugar más tranquilo y menos amenazante. El lenguaje receloso de las pruebas nucleares, por medio del cual los superpoderes hostiles mandaban señales a diestra y siniestra cuando uno de ellos hacía algo que el otro percibía como una amenaza, fue reemplazado por el lenguaje no menos simbólico del intercambio de exposiciones de pinturas impresionistas y postimpresionistas. Tras la Segunda Guerra Mundial, la exhibición oficial de los tesoros nacionales fue un gesto estándar a través del cual una nación expresaba a otra que las hostilidades se habían acabado, y que eso podía ser acreditado mediante objetos de inestimable valor. Es difícil pensar en objetos, más frágiles materialmente y a la vez más preciosos que cierta clase de pinturas: la venta, en 1987, de los *Lirios* de Van Gogh en 53,9 millones de dólares sólo resalta los efectos de la confianza transmitida por el acto de colocar los lienzos más preciados en manos de aquellos que, po-

co antes, los habrían secuestrado y tomado como rehenes. (Yo podría observar entre paréntesis que aún es visible la importancia gestual de las exposiciones, aun cuando una nación no tenga un *stock* de tesoros nacionales para entregar: hoy en día uno establece su disposición a ser parte de la Commonwealth de naciones patrocinando una bienal. Tan pronto como acabó el *apartheid* en Sudáfrica, Johannesburgo anunció su primera exposición, invitando a los gobiernos del mundo a patrocinar las exhibiciones en reconocimiento de su aceptabilidad moral.)[1] En 1986, cuarenta obras impresionistas y postimpresionistas viajaron desde nuestra National Gallery a la entonces Unión Soviética, y durante el mismo año, obras de calidad comparable —obras que nunca esperamos ver fuera de la Unión Soviética— sirvieron de embajadoras estéticas en los principales museos americanos. El Gran Hermano de Orwell pareció cada vez menos una posibilidad política y cada vez más una ficción inspirada en lo que en 1948 se concebía como históricamente inevitable. El pronóstico ficcional de Orwell estaba mucho más cerca de ser una realidad histórica en 1948, de lo que parecía mi pronóstico artístico-histórico en 1984; para aquella época *1984* fue decididamente falsado por la historia. Por el contrario, en 1994 las circunstancias de un colapsado mundo artístico, parecían sostener una tesis del fin del arte, aunque, como intento explicar, aquel colapso es causalmente independiente de cualquier cosa que explique el fin del arte, y se puede pensar que un mercado deprimido es compatible con un período de producción artística robusta.

En todo caso, el fin del arte tal como yo lo concibo tuvo lugar antes de que el mercado de los años ochenta lo hubiese imaginado. Se produjo dos décadas antes de que publicara «El fin del arte». No fue un evento dramático, como la caída de los muros que marcaron el fin del comunismo en Occidente. Fue, como muchos eventos de apertura y cierre, invisible a aquellos que lo viven. En 1964 no hubo artículos de portada en el *New York Times*, no fue noticia de último momento en los informativos vespertinos. Ciertamente noté los eventos, pero no percibí que marcasen el fin del arte, no hasta 1984. No obstante, eso es característico de la percepción histórica. Es típico que las descripciones de eventos realmente importantes no estén al alcance de quienes los ven suceder. ¿Quién, enterado de que Petrarca ascendía al monte Ventoux con una copia de San Agustín en su mano, podría saber que el Renacimiento se iniciaba con ese suceso? ¿Quién, al visitar la Galería Stable en la 74 East de Manhattan para ver los Warhol, podría saber que el arte había empezado a acabar?[2] Alguien podría haberlo pronunciado como un juicio crítico, despreciando las *Brillo Box* y todo lo que significaba el arte *pop*. Pero el fin del arte nunca se propuso como un juicio crítico, sino como un juicio histórico objetivo. La estructura de comienzos y clausuras, que define la representación histórica concebida como relato, es difícil de aplicar incluso de forma retrospectiva. ¿El cubismo comenzó con *Las señoritas de Aviñón* de Picasso? ¿O con su pequeña escultura de papel de una guitarra, de 1912, como dice Alan Bois en su libro *Painting as Model*?[3] A fines de los años sesenta se dijo que el expresionismo abstracto había acabado en 1962, pero ¿alguien creía en 1962 que se había acabado? Por supuesto que el cubismo y el expresionismo abstracto fueron movimientos; el Renacimiento fue un período. Al menos tiene sentido decir que estos dos tipos de entidades temporales tuvieron un final. Por otro lado mi afirmación es acerca del arte como tal. Pero eso significa que yo también pienso en el arte en sí mismo como algo que nombra no tanto una práctica como un movimiento, o incluso un período, con marcadas fronteras temporales. Esto es, por supuesto, un dilatado movimiento o período, aunque hay una buena cantidad de movimientos o prolongados períodos históricos tan universalmente incorporados en la actividad humana que a veces olvidamos pensarlos históricamente, y una vez lo hacemos, podemos imaginar de un modo u otro su final —el de la ciencia y la filosofía, por ejemplo—. Éstos se podrían extinguir sin que se desprenda de ello que las personas dejen de filosofar o hacer ciencia.

Después de todo, ellos llegaron, por hablar de algún modo, a los *comienzos*. Recuerden el subtítulo del gran texto de Hans Belting *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. Según el punto de vista de Belting, la «era del arte» comenzó alrededor del 1400 d.C., y aunque hubo imágenes hechas antes que ya eran «arte», no estaban concebidas de esa manera, y por ello el concepto de arte no tenía ningún papel en lo que estas imágenes llegaron a ser. Belting afirma que hasta (aproximadamente) el año 1400 las imágenes eran veneradas pero no admiradas estéticamente, y que entonces se hizo evidente la estética en el sentido histórico del arte. Argumentaré en otro capítulo que la reflexión estética, que llegó a su clímax en el siglo XVIII, no tiene aplicación esencial a lo que yo llamaré «arte después del fin del arte» —por ejemplo el arte producido desde los últimos años de la década del sesenta—. Que eso fue (y es) arte antes y después de la «era del arte» muestra que la conexión entre arte y estética es una contingencia histórica y no forma parte de la esencia del propio arte.[4] Pero me estoy apartando de mi relato.

Quiero relacionar estas cuestiones con otro acontecimiento de 1984, ciertamente fatal para mí pero no para la historia del mundo. En octubre de aquel año mi vida tomó una curva cerrada que me apartaba de la filosofía profesional: empecé a escribir crítica de arte en *The Nation*, un giro tan opuesto a cualquier camino que podría haber previsto para mí, que no pudo haber sido el resultado de la intención de convertirme en crítico de

arte. Fue pura casualidad; sin embargo, una vez embarcado en esta carrera, encontré que daba respuesta a un profundo impulso de mi carácter. Tan profundo, supongo, que no se habría manifestado si no hubiera intervenido el azar. Hasta donde yo sé, no hay una conexión causal seria entre el hecho de publicar «El fin del arte» y el de llegar a ser un crítico de arte, pero hay otro tipo de conexiones. En primer lugar la gente preguntó cómo era posible proclamar el fin del arte y al mismo tiempo comenzar una carrera como crítico: parecía que si la afirmación histórica era cierta, en breve la práctica llegaría a ser imposible por falta de tema. ¡Pero por supuesto que yo no le encontraba sentido a decir que el arte se iba a *dejar de hacer*! Se ha hecho mucho arte desde el fin de éste; si se tratase verdaderamente de su fin, de igual modo que, según la visión histórica de Hans Belting, se hizo mucho arte antes de la era del arte. Así, la cuestión de una invalidación empírica de mi tesis no podría descansar en el hecho de que se siga produciendo arte, sino en qué clase de arte es, y entonces podríamos (tomando prestado un término del filósofo que a veces he considerado como maestro en mi investigación, Georg Wilhelm Friedrich Hegel), hablar del *espíritu* en el cual el arte fue hecho. En todo caso, es coherente con la clausura del arte el que el arte pudiera seguir existiendo, y por lo tanto debería haber aún suficiente arte sobre el cual escribir como crítico.[5] Aunque entonces el tipo de crítica que sería legítimo practicar debería ser muy diferente del tipo permitido por una visión de la historia distinta de la mía, por concepciones de la historia que, por ejemplo, identifican ciertas formas de arte como históricamente prefijadas. Tales puntos de vista son el equivalente, por decirlo de algún modo, de personas escogidas a las cuales está supuestamente unido el significado de la historia, o de una clase específica, como el proletariado destinado a ser el vehículo del destino histórico, y en contraste con el cual ninguna otra clase o persona (o arte) tiene ningún significado histórico último. Hegel escribió acerca de África un pasaje que posiblemente le pondría en apuros hoy en día, como: «una parte del mundo no histórica... Lo que entendemos realmente por África, es lo Ahistórico, el Espíritu no desarrollado, todavía envuelto en las condiciones de la mera naturaleza».[6] De la misma manera y con un escobazo similar, Hegel desecha a Siberia por permanecer «fuera del linde de la historia». La visión de Hegel de la historia vincula únicamente ciertas regiones del mundo, y por lo tanto únicamente ciertos momentos fueron verdaderamente parte «de la historia del mundo»; otras regiones o la misma región en otro momento, en realidad no formaron parte de lo que históricamente sucedió. Menciono esto porque los puntos de vista sobre la historia del arte con los que quiero contrastar el mío, sólo definen como históricamente importantes ciertos tipos de arte, el resto no parece estar en el presente «mundo histórico», y por lo tanto no se

considera valioso. Este arte —por ejemplo el arte primitivo, el arte folclórico, la artesanía— no es, como acostumbran a decir los partidarios, verdadero arte sólo porque, en términos de Hegel, permanece «fuera del linde de la historia».

Este tipo de teorías han sido especialmente preeminentes en los tiempos del modernismo, y han definido una forma de crítica contra la cual deseo formular mi propia definición. En febrero de 1913, Malevich aseguró a Matiushin que «la única dirección significativa para la pintura era el cubismo-futurismo».[7] En 1922 los dadaístas de Berlín celebraron el fin de todo arte excepto el *Maschinekunst* de Tatlin, y ese mismo año los artistas de Moscú declararon que la pintura de caballete como tal, abstracta o figurativa, pertenecía a una sociedad históricamente caduca. «El verdadero arte como la verdadera vida sigue un *único camino*», escribió Piet Mondrian en 1937.[8] Mondrian se vio en ese camino en la vida y en el arte, en la vida a causa del arte. Creyó que los otros artistas vivían vidas falsas si el arte que hacían seguía un camino falso. Clement Greenberg, en un ensayo que caracterizó como «una apología histórica del arte abstracto» —«Toward a Newer Laocoön»—, insistió en que el «imperativo de hacer arte abstracto venía de la historia» y que el artista estaba «atrapado y sólo podría escapar, en el presente, renunciando a su ambición y regresando a un pasado agotado». En 1940, cuando esto se publicó, la abstracción era el único «camino verdadero» para el arte. Esto resultaba verdadero incluso para aquellos artistas que, aunque modernistas, no eran del todo abstraccionistas: «Tan inexorable era la lógica de su desarrollo que al final su trabajo constituyó otro escalón hacia el arte abstracto».[9] «La única cosa a decir acerca del arte es que es una cosa», escribió Ad Reinhardt en 1962. «El único objeto de cincuenta años de arte abstracto es presentar el arte-como-arte y nada más [...] haciéndolo más puro y más vacío, más absoluto y más exclusivo.»[10] «Hay solamente un arte», dijo reiteradamente Reinhardt, y creía fervientemente que *sus* pinturas —negras, mate, cuadradas— son esencialmente el arte.

Declarar que el arte ha llegado a un fin significa que este tipo de crítica ya no es lícita. Ningún arte está ya enfrentado históricamente contra ningún otro tipo de arte. Ningún arte es más verdadero que otro, ni más falso históricamente que otro. Así al menos la creencia de que se ha acabado el arte implica el tipo de crítica que uno no puede hacer si pretende ser un crítico: no puede haber ahora ninguna forma de arte históricamente prefijada, todo lo demás cae fuera del linde. Por otro lado, ser ese tipo de crítico implica que los relatos histórico-artísticos del tipo que ya cité, habrán de ser falsos de aquí en adelante. Se podría decir que son falsos en sus mismos fundamentos filosóficos, y esto requiere cierto comentario. Cada una de los relatos —los de Malevich, Mondrian, Reinhardt y el res-

to— son manifiestos encubiertos, y los manifiestos estuvieron entre las principales producciones artísticas de la primera mitad del siglo XX, con antecedentes en el siglo XIX en conexión con los movimientos ideológicamente retrógrados de los prerrafaelistas y los nazarenos. Una historiadora, Phyllis Freeman, ha tomado el manifiesto como tema de investigación, y ha desenterrado aproximadamente quinientos ejemplos, algunos de los cuales —el manifiesto surrealista, el manifiesto futurista— son casi tan bien conocidos como las obras que ellos pretendían validar. El manifiesto define cierto tipo de movimiento, cierto estilo, al cual en cierto modo proclama como el único tipo de arte que importa. Es un mero accidente que algunos de los principales movimientos del siglo XX carecieran de manifiestos explícitos. El cubismo y el fauvismo, por ejemplo, estuvieron comprometidos en el establecimiento de un nuevo tipo de orden en el arte, y descartaron todo aquello que oscurecía la verdad u orden básicos que sus partidarios suponían haber descubierto (o redescubierto). «Ésta fue la razón», explicaba Picasso a Françoise Gilot, por la que los cubistas «abandonaron el color, la emoción, la sensación, y todo aquello que los impresionistas habían introducido en la pintura.»[11] Cada uno de los movimientos se orientó por una percepción de la verdad filosófica del arte: el arte es esencialmente X y todo lo que no sea X no es —o no es esencialmente— arte. Así cada uno de los movimientos vio su arte en términos de un relato de recuperación, descubrimiento o revelación de una verdad que había estado perdida o sólo ape-

Instalación, primera exhibición internacional Dadá, Berlín, 1921. Crédito de la fotografía: John Blazejewski.

nas reconocida. Cada una fue apoyada por una filosofía de la historia que definió el significado de la historia como un estado final que es el verdadero arte. Una vez traída al nivel de la autoconciencia, esta verdad se revela a sí misma como presente en todo el arte que haya tenido importancia: «Hasta este punto» como señala Greenberg, «el arte permanece inmutable».

Éste es entonces el panorama: hay alguna clase de esencia transhistórica en el arte, en todas partes y siempre la misma, pero únicamente se revela a sí misma a través de la historia. Esto me parece coherente. Lo que no me resulta coherente es identificar la esencia del arte con un estilo particular —monocromo, abstracto o lo que sea— con la implicación de que el arte de cualquier otro estilo es falso. Esto conduce a una lectura ahistórica de la historia del arte, una vez que nos quitamos los disfraces todo el arte es esencialmente el mismo —todo el arte, por ejemplo, es esencialmente abstracto—, o el accidente histórico no pertenece a la esencia del arte como arte. La crítica consiste entonces en penetrar estos disfraces y alcanzar esa pretendida esencia. También, desafortunadamente, ha consistido en denunciar cualquier arte que deje de aceptar la revelación. Cualquiera fuera su justificación, Hegel afirmaba que el arte, la filosofía, y la religión son tres momentos del Espíritu Absoluto, así que los tres son esencialmente transformaciones de uno en otro o modulaciones en diferentes claves de un tema idéntico. La conducta de la crítica del arte en el período moderno parece sostener esto con pocos argumentos que lo ratifiquen. Parece tratarse de *autos-da-fe* —promulgaciones de fe—, quizás un significado alternativo de «manifiesto» con la implicación de que quien no los suscribe debe ser suprimido, como un hereje. Los herejes impiden el avance de la historia. En términos de práctica crítica, el resultado es que cuando los distintos movimientos del arte no escriben sus propios manifiestos, ha sido la tarea de los críticos escribir manifiestos para ellos. La mayoría de las revistas de arte más influyentes —*Artforum*, *October*, *New Criterion*— son manifiestos escritos en serie, dividiendo el mundo del arte en el arte que importa y el resto. Y el crítico en tanto escritor de manifiestos no puede elogiar un artista en el que cree —Twombly, por ejemplo— sin denunciar a otro —Motherwell, por ejemplo—. El modernismo es sobre todo la Era de los Manifiestos. Es propio del momento posthistórico de la historia del arte el ser inmune a los manifiestos y requerir otra práctica crítica.

No puedo llegar más allá con el modernismo concebido del modo siguiente: la última era de la historia del arte antes del fin del arte, la era en la cual los artistas y pensadores lucharon por captar la verdad filosófica del arte. Un problema no sentido verdaderamente en la historia del arte previa, cuando se daba más o menos por sentado que la naturaleza del arte era conocida, y una actividad obligada por el declive de lo que, desde la

gran obra de Thomas Kuhn en la sistematización de la historia de la ciencia, ha sido pensado como un paradigma. El gran paradigma tradicional de las artes visuales ha sido, de hecho, el de la mimesis, que durante varios siglos sirvió admirablemente a los propósitos teoréticos del arte. Y definió un ejercicio de la crítica bastante diferente de aquella, vinculada al modernismo, que tuvo que encontrar un nuevo paradigma y desplazar a los paradigmas competidores. Se suponía, que al nuevo paradigma, podría servir al arte futuro tan adecuadamente como el paradigma de la mimesis había servido al arte del pasado. A principios de los cincuenta, Mark Rothko le dijo a David Hare que él y los suyos «hacían un arte que podría durar miles de años».[12] Y es importante reconocer cuán histórica fue esta concepción: Rothko no hablaba de producir obras que podrían durar miles de años —aquello podía superar la prueba del tiempo— sino de un *estilo* que definiría la producción artística durante miles de años, durante un período tan largo como el del paradigma mimético. Picasso dijo a Gilot, con este mismo espíritu, que él y Braque se esforzaban por «establecer un nuevo orden»,[13] que podría hacer por el arte lo que hizo el canon de las reglas clásicas, pero que terminó, pensaba él, con los impresionistas. Aquel nuevo orden iba a ser universal y estaba marcado por el hecho de que las pinturas del cubismo temprano eran anónimas, y por lo tanto, al no estar firmadas, categóricamente antiindividuales. Por supuesto, esto no duró. Los manifiestos de los movimientos del siglo XX, tuvieron pocos años de vida o incluso pocos meses como en el caso del fauvismo. Naturalmente, la influencia, duró más, como en el expresionismo abstracto, que aún hoy tiene sus acólitos. ¡Sin embargo, hoy nadie considera que contiene el significado último de la historia!

La cuestión de la era de los manifiestos es que introdujo la filosofía en el corazón de la producción artística. Aceptar el arte como arte significó aceptar la filosofía que lo legitimó, y esa filosofía consistió en un tipo de definición estipulativa de la verdad del arte, a la manera de una relectura tergiversada de la historia del arte como una historia del descubrimiento de su verdad filosófica. A este respecto mi propia concepción de las cosas tiene mucho en común con estas teorías, con cuya práctica crítica implícita discrepo necesariamente, aunque de un modo diferente del que ellas discrepan entre sí. Lo que mi teoría tiene en común con ellas es, primero, el estar fundada en una teoría filosófica del arte, o mejor dicho, en una teoría para la cual la pregunta filosófica correcta es relativa a la naturaleza del arte. La mía está fundada también en una lectura de la historia del arte de acuerdo con la cual la manera correcta de pensar filosóficamente acerca de la historia fue posible únicamente cuando la historia lo hizo posible, cuando la naturaleza filosófica del arte se alzó como pregunta dentro de la historia

del arte mismo. La *difference* radica aquí, aunque sólo puedo expresarlo esquemáticamente en este momento. Creo que el fin del arte es el acceso a la conciencia de la verdadera naturaleza del arte. Este pensamiento es enteramente hegeliano, y el pasaje en el cual Hegel lo enuncia es famoso:

> Bajo todos estos aspectos el arte, por lo que se refiere a su destino supremo, es y sigue siendo para nosotros un mundo pasado. Con ello, también ha perdido para nosotros la auténtica verdad y vitalidad. Si antes afirmaba su necesidad en la realidad y ocupaba el lugar supremo de la misma, ahora se ha desplazado más bien a nuestra *representación*. Lo que ahora despierta en nosotros la obra de arte es el disfrute inmediato y a la vez nuestro juicio, por cuanto corremos a estudiar el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre estos dos polos. Por eso, el arte como *ciencia* es más necesario en nuestro tiempo que cuando el arte como tal producía ya una satisfacción plena. El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte.[14]

«En nuestro tiempo» se refiere a los días en los que Hegel daba sus conferencias sobre Bellas Artes, que tuvieron lugar por última vez en Berlín, en 1828. Y esto es muy anterior a 1984, cuando alcancé mi propia versión de la conclusión de Hegel.

Ciertamente parecería que la subsecuente historia del arte debería haber falsado la predicción de Hegel —sólo pensemos cuánto arte fue hecho después, y cuántos tipos diferentes de arte, como testigos de la proliferación de las diferencias artísticas en lo que yo he llamado la era de los manifiestos—. Pero dada la pregunta sobre el estatus de mi predicción, ¿no habrá entonces algún fundamento para suponer que lo mismo que pasó con la declaración originaria de Hegel pasará con la mía, que es al fin y al cabo casi una repetición de la de Hegel? ¿Cuál sería el estatus de mi predicción si el próximo siglo y medio estuviera tan lleno de incidentes artísticos como el período que siguió al de Hegel? ¿No podría entonces ser no solamente falsa, sino ignominiosamente falsa?

Hay muchas maneras de ver que la tesis de Hegel fue falsada por los sucesivos incidentes artísticos. Una manera es reconocer cuán diferente fue el siguiente período de la historia del arte, digamos de 1828 a 1964. Fue precisamente el período que he caracterizado, el período del modernismo concebido como la era de los manifiestos. Pero desde que cada manifiesto apareció como otro esfuerzo por definir filosóficamente al arte, ¿cuán diferente es lo que sucedió de lo que Hegel dijo que iba a suceder? En lugar de dar «goce inmediato», ¿buena parte de este arte no apela a los sentidos

sino a lo que Hegel llama juicio, y de ahí a lo que son nuestras creencias filosóficas acerca de qué es arte? ¿Parece entonces que la estructura del mundo del arte consistiera precisamente, no en «crear arte» otra vez, sino en *crear arte explícitamente para el propósito de saber filosóficamente qué es el arte*? El período desde Hegel hasta aquí, así como la filosofía del arte practicada por los filósofos, fue singularmente estéril, con la excepción de Nietzsche, y quizás de Heidegger quien argumentó en su epílogo de los «Orígenes de la obra de arte» de 1950, que era demasiado temprano para saber si el pensamiento de Hegel era verdadero o falso:

> No se puede eludir el juicio de Hegel sobre estas proposiciones señalando que desde que las conferencias de estética de Hegel fueron pronunciadas por última vez en el invierno de 1828-1829 [...] hemos visto aparecer muchas obras de arte y movimientos artísticos. Hegel no quiso negar esta posibilidad. La pregunta, no obstante, permanece: ¿es el arte todavía una manera esencial y necesaria de la verdad decisiva para nuestra existencia histórica, o es que el arte ya no posee más este carácter?[15]

La filosofía del arte después de Hegel podrá haber sido estéril, pero el arte, que pugnaba por un entendimiento filosófico de sí mismo, fue muy rico; la riqueza de la especulación filosófica fue una con la riqueza de la producción artística. En la época anterior a Hegel esto no ocurría. Hubo, por supuesto, guerras de estilo, entre *disegno* y *colorito* en Italia en el siglo XVI, o entre las escuelas de Ingres y Delacroix en Francia en los tiempos del discurso de Hegel. Pero a la luz de la discusión filosófica que se dio en nombre de los imperativos artísticos del período modernista, estas diferencias fueron menores e insignificantes: había diferencias sobre cómo era la representación pictórica, no diferencias que cuestionaran la representación, que los rivales daban por sentada. En Nueva York en la primera década de este siglo, la gran guerra de estilo fue entre los independientes liderados por Robert Henri, y la Academia. La contienda era relativa al método y al contenido, pero un astuto crítico de arte observó en 1911, después de ver una exposición de Picasso en la Stieglitz's Gallery 291, que «los pobres independientes deben velar por sus laureles. Ya son números atrasados y pronto los veremos amalgamados con la vieja y muy maltratada Academia Nacional de Diseño».[16] Picasso difería de ellos más radicalmente de lo que ellos se diferenciaban entre sí: difería de ellos en el modo en que difieren la filosofía y arte. Y él difería de Matisse y de los surrealistas en el modo en que difiere una posición filosófica de otra. Así que es posible ver la historia del arte posterior al pronunciamiento de Hegel como una confirmación de su posición en lugar de una falsación.

Una posible analogía de la tesis del «fin del arte» se encuentra en la afirmación de Alexandre Kojève de que la historia llegó a su fin con la victoria de Napoleón en la batalla de Jena en 1806.[17] Por historia entiende, por supuesto, el gran relato que Hegel expone en su libro sobre la filosofía de la historia, de acuerdo al cual la historia es la historia de la libertad. Y hay etapas definidas de aquel logro histórico. Kojève quiere decir que la victoria de Napoleón estableció el triunfo de los valores de la Revolución francesa —libertad, igualdad, fraternidad— en el seno de las reglas aristocráticas según las cuales unos pocos eran libres y la estructura política de la sociedad se fundaba en la desigualdad.

De algún modo la tesis de Kojève parece insensata. Después de Jena pasaron muchas cosas: la guerra civil norteamericana, las dos guerras mundiales, el ascenso y la caída del comunismo. Pero éstas, insistía Kojève, sólo fueron acciones para el establecimiento de la libertad universal —un proceso que finalmente introdujo a África en la historia del mundo—. Lo que otros verían como una refutación aplastante, Kojève lo vio, en cambio, como una confirmación masiva de la realización de la libertad como la fuerza conductora de la historia en las instituciones humanas.

Por supuesto, no es filosófico todo el arte visual de la era posthegeliana en el modo en que lo es el arte relacionado con los manifiestos. Muchos de ellos alcanzan lo que Hegel denominó «gozo inmediato», lo que entiendo que quiere decir gozo no mediado por una teoría filosófica. Mucho arte del siglo XIX —y especialmente pienso en los impresionistas, a pesar del alboroto que provocaron al comienzo— da un placer inmediato. No se necesita una filosofía para apreciar a los impresionistas, se necesita simplemente sustraerse de una filosofía engañosa que evitó que sus primeros espectadores los vieran como eran. Las obras impresionistas son estéticamente placenteras, lo que en parte explica por qué son hondamente admiradas por personas que no son especialmente partidarias del arte de vanguardia y también por qué son tan caras: nos recuerdan que escandalizaron a los críticos, y son al mismo tiempo tan placenteras, que dan a aquellos que las coleccionan un terrible sentido de superioridad intelectual y crítica. Pero el asunto filosófico a resaltar es que en la historia no hay ángulos rectos y nítidos, que ésta no se detiene. Hubo pintores que trabajaron en el estilo expresionista abstracto mucho tiempo después de que el movimiento acabara, principalmente porque creían en él y sentían que aún era válido. El cubismo definió muchas pinturas del siglo XX mucho tiempo después de que acabara el gran período de la creatividad cubista. Las teorías del arte dieron significado a las actividades artísticas en el período modernista, aun después de que dichas teorías tuvieran un papel histórico en el diálogo entre los distintos manifiestos. ¡El mero hecho de que el comunismo haya acabado

como movimiento histórico mundial no implica que no haya comunistas en el mundo! Aún hay monárquicos en Francia, nazis en Skokie, Illinois, y comunistas en las junglas de América del Sur.

Y del mismo modo, aún hay experimentos filosóficos modernistas en el arte después del fin del arte, como si el modernismo no hubiese concluido, como verdaderamente no ha concluido en las mentes y prácticas de quienes continúan creyendo en él. Sin embargo, la verdad profunda del presente histórico, me parece, se vincula con el fin de la era de los manifiestos; porque la premisa subyacente en los manifiestos del arte es filosóficamente indefendible. Un manifiesto singulariza el arte que él justifica como verdadero y único, como si el movimiento que expresa hubiera hecho un descubrimiento filosófico de qué es esencial en el arte. No obstante, el verdadero descubrimiento filosófico, creo, es que no hay un arte más verdadero que otro y que el arte no debe ser de una sola manera: todo arte es igual e indiferentemente arte. La mentalidad que se expresó a sí misma en manifiestos buscó lo que se suponía era una vía filosófica para distinguir el arte real del pseudoarte, del mismo modo que ciertos movimientos filosóficos se esforzaron por encontrar un criterio para distinguir las cuestiones genuinas de las pseudocuestiones. Las pseudocuestiones parecen ser genuinas y cruciales, pero sólo son preguntas en el sentido gramatical más superficial. Por ejemplo, Ludwig Wittgenstein escribió en su *Tractatus logico-philosophicus*: «La mayor parte de las proposiciones y cuestiones que se han escrito sobre materia filosófica no son falsas, sino sin sentido. No podemos, pues, responder a cuestiones de esta clase de ningún modo, sino solamente establecer su sinsentido».[18] Esta visión fue transformada en un grito de batalla por el positivismo lógico, que se dedicó a la extirpación de todo principio metafísico mediante la demostración de su sinsentido. Era un sinsentido, pensaban los positivistas (aunque no Wittgenstein), porque era inverificable. Desde su punto de vista las únicas proposiciones significativas eran las de la ciencia, y la ciencia estaba determinada por su verificabilidad. Esto, por supuesto, dejó planteada la pregunta acerca de qué pasaba con la filosofía; y la verdad fue que el criterio de verificación se volvió inevitablemente en contra de sus defensores, disolviéndose a sí mismo como un sinsentido. Para Wittgenstein la filosofía se desvanecía, dejando atrás únicamente la actividad de demostrar su sinsentido. Una posición paralela en el arte pictórico podría haberlo considerado lo único significativo, por ser el único arte que era esencialmente arte, los lienzos blancos o negros monocromos, cuadrados planos y opacos una y otra vez, como en la heroica visión de Ad Reinhardt. Todo lo demás no era arte, con la dificultad de saber qué era si no. Pero en el período de la competencia entre los manifiestos, declarar que algo no era —no era realmente— arte era una

postura crítica habitual. Fue acompañada en la filosofía de mi educación temprana por la declaración de que algo no era —realmente— filosofía. Lo máximo que aquellas críticas concebían era que Nietzsche —o Platón, o Hegel— podrían haber sido poetas. Lo máximo que sus contrapartidas artísticas podían permitir es que algo que no era realmente arte fuera ilustración o decoración, o algo menor. «Ilustrativo» y «decorativo» eran epítetos críticos de la era de los manifiestos.

Desde mi punto de vista, la pregunta acerca de qué es real o esencialmente el arte —en contraposición a qué es aparente o inesencialmente— fue la forma incorrecta de la pregunta filosófica a tener en cuenta, y las opiniones que anticipé en varios ensayos acerca del fin del arte, intentaron sugerir cuál debería ser la forma real de dicha pregunta. Tal como lo vi, la formulación de la pregunta es: ¿cuál es la diferencia entre una obra de arte y algo que no es una obra de arte cuando no hay entre ellas una diferencia perceptiva interesante? Lo que me hizo ver esto fue la exhibición de las esculturas *Brillo Box* de Andy Warhol en la extraordinaria exposición de la Galería Stable de la calle 74 East de Manhattan, en abril de 1964. Como aquellas cajas aparecieron en la era de los manifiestos (que contribuyeron a destronar) muchos dijeron entonces —en tanto vestigios de aquella era— que lo que Warhol había hecho no era realmente arte. Sin embargo, yo estaba convencido de que lo eran, y para mí la pregunta excitante, la pregunta realmente profunda era dónde está la diferencia entre ellas y las cajas de Brillo de los supermercados, dado que ninguna explica la diferencia entre la realidad y el arte. He argumentado que todas las preguntas filosóficas tienen esta forma: dos cosas aparentemente indiscernibles pueden pertenecer, al menos momentáneamente, a diferentes categorías filosóficas.[19] El ejemplo más famoso es la «Primera Meditación» de Descartes, que abre la filosofía moderna, donde descubre que no hay señales internas para distinguir entre soñar y estar despierto. Kant trata de explicar la diferencia entre una acción moral y una que se le parece con exactitud, pero se remite meramente a los principios de la moralidad. Heidegger muestra, creo, que no hay diferencia aparente entre una vida auténtica y una inauténtica, aunque momentáneamente haya una diferencia entre autenticidad e inautenticidad. Y la lista podría ser extendida hasta los límites de la filosofía. Hasta el siglo XX se creía tácitamente que las obras de arte eran siempre identificables como tales. El problema filosófico ahora es explicar por qué son obras de arte. Con Warhol queda claro que una obra de arte no debe ser de una manera en especial; puede parecer una caja de Brillo o una lata de sopa. Pero Warhol es sólo uno de los artistas que han hecho este descubrimiento profundo. Las distinciones entre música y ruido, entre danza y movimiento, entre literatura y mera escritura, que fueron con-

temporáneas con el abrirse camino de Warhol, son paralelas en todos los sentidos.

Estos descubrimientos filosóficos aparecieron en un determinado momento en la historia del arte y me hicieron ver que la filosofía del arte era rehén de la historia del arte en el sentido en que la verdadera formulación de la pregunta filosófica, relativa a la naturaleza del arte, no podría haber sido hecha hasta que fuera históricamente posible hacerla —hasta que fue históricamente posible que hubiera obras de arte como la *Brillo Box*—. Hasta aquí fue una posibilidad histórica, no filosófica: después de todo incluso los filósofos están constreñidos por lo que es históricamente posible. Una vez que la pregunta ha sido traída a la conciencia en un determinado momento del desarrollo histórico del arte, ha sido alcanzado un nuevo nivel de conciencia filosófica. Esto significa dos cosas. Significa en primer lugar que, siendo traído a este nivel de la conciencia, el arte no carga con la responsabilidad de su propia definición filosófica. Esto es tarea de los filósofos del arte. Segundo, significa que de ningún modo las obras de arte necesitan parecerlo, dado que una definición filosófica del arte debe ser compatible con cualquier tipo de arte, con el arte puro de Reinhardt, pero también con el ilustrativo y decorativo, figurativo y abstracto, antiguo y moderno, de Oriente y de Occidente, primitivo y no primitivo, por más que éstos puedan diferir el uno del otro. Una definición filosófica debe capturar todo sin excluir nada. Pero esto significa que no hay ninguna dirección histórica artística que el arte pueda tomar a partir de ese punto. Para el siglo pasado, el arte había sido dirigido hacia una autoconciencia filosófica, y se sobrentendía que el artista debía producir arte que encarne la esencia filosófica del arte. Ahora podemos ver que este camino es errado, y con un entendimiento más claro reconocemos que la historia del arte no tiene una dirección que tomar. El arte puede ser lo que quieran los artistas y los patrocinadores.

Retornemos a 1984 y a las lecciones de aquel año contra lo que había sido previsto por la desgarradora visión novelística de Orwell sobre la forma de las cosas que se avecinan. Los aterradores Estados monolíticos que Orwell vaticinó fueron dirigidos por manifiestos en al menos dos de tres casos, y el más célebre entre todos fue el *Manifiesto comunista* de Marx y Engels. Lo que demostró el año 1984 es que se ha deshecho la filosofía de la historia que encarnaba ese documento, y que fue cada vez menos posible concebir dicha historia como encarnación de las leyes históricas «trabajando con voluntad de hierro hacia resultados inevitables», leyes sobre las que Marx escribió en el prefacio de la primera edición de *El capital*. Realmente Marx y Engels no caracterizaron, excepto mediante una negación, el «inevitable resultado» de la historia, consistente en: que ésta se podría liberar del conflicto de clases

que había sido su fuerza directriz. Sintieron, en algún sentido, que la historia se podría detener cuando las contradicciones de clase se hubieran resuelto, y que el período posthistórico podría ser en cierto modo una utopía. De algún modo, ofrecieron cautelosamente una visión de la vida en el período posthistórico, en el famoso pasaje de su *Ideología alemana*. En lugar de individuos forzados a «una particular, exclusiva esfera de actividad», escribieron que «cada uno se puede realizar en la rama que desee». Esto «hace posible para mí hacer una cosa hoy y otra mañana, cazar en la mañana, pescar en la tarde, criar ganado en la noche, criticar después de la cena, tal como tengo en mente, sin llegar a ser cazador, pescador, pastor o crítico».[20] En una entrevista de 1963, Warhol expresó de este modo el espíritu de este maravilloso pronóstico: «¿Cómo alguien podría decir que algún estilo es mejor que otro? Uno debería ser capaz de ser un expresionista abstracto la próxima semana, o un artista pop, o un realista, sin sentir que ha concedido algo».[21] Esto está bellamente expresado. Es una respuesta al arte conducido por manifiestos, cuyos practicantes consideraban como crítica esencial de otro arte el que no tuviese el «estilo» correcto. Warhol dice que eso ya no tiene sentido: todos los estilos tienen igual mérito, y ninguno es mejor que otro. No es necesario decir que esto deja abiertas las opciones de la crítica. Esto no implica que todo el arte sea igual o indiferenciadamente bueno. Sólo significa que lo bueno y lo malo en materia de arte no tiene que ver con el estilo correcto o el estar en el manifiesto correcto.

Esto es lo que quiero decir con el fin del arte. Significa el fin de cierto relato que se ha desplegado en la historia del arte durante siglos, y que ha alcanzado su fin al liberarse de los conflictos de una clase inevitable en la era de los manifiestos. Por supuesto, hay dos maneras de liberarse de conflictos. Una manera es eliminar todo lo que no se ajusta a nuestro manifiesto. Políticamente, esto toma forma en la purga étnica. Donde no hay más tutsis, no hay más conflictos entre tutsis y hutus. Donde no hay bosnios, no hay conflictos con los serbios. La otra manera es vivir juntos sin necesidad de discriminarse; decir qué diferencia hace que alguien sea el que es, sea tutsi o hutu, bosnio o serbio. La pregunta es qué tipo de persona es usted. La crítica moral sobrevive en la era del multiculturalismo, como la crítica de arte sobrevive en la era del pluralismo.

¿Hasta qué grado mi predicción se basa en la práctica actual del arte? Mire alrededor. ¡Qué maravilloso sería creer que el mundo plural del arte del presente histórico sea un precursor de los hechos políticos que vendrán!

Notas

1. Sudáfrica patrocinó su primera bienal en 1995, el año del centenario de la primera bienal de Venecia. Pero fue invitada a participar en la bienal de Venecia de 1993 por primera vez desde que adoptó su repugnante sistema político. Las invitaciones a las exposiciones tienen el mismo significado en el código de moralidad nacional que tiene el patrocinio de bienales.

2. Llamo a esas descripciones *oraciones narrativas*: oraciones que describen un suceso que, a su vez, refiere otro suceso posterior que los contemporáneos no podían conocer. En mi *Analytical Philosophy of History* se pueden encontrar ejemplos de oraciones, así como de su análisis, Cambridge, Cambridge University Press, 1965.

3. la ruptura principal en el arte de este siglo fue realmente la del cubismo, ésta probablemente no fue hecha por *Las señoritas de Avignon* ni por el cubismo analítico sino por la colisión entre la máscara Grebo y la *Guitarra*. Yves-Alain Bois, *Painting as Model*, Cambridge, MIT Press, 1990, pág. 79.

4. Intenté demostrar esto filosóficamente en *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Harvard University Press, 1981, cap. 4; y en *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Nueva York, Columbia University Press, 1986, cap. 2.

5. Y, por supuesto, ha habido muchas exposiciones de arte hechas antes del fin del arte.

6. G. W. F. Hegel, *The Philosophy of History*, Nueva York, Wiley Book Co., 1944, pág. 99 (trad. cast.: *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Madrid, Alianza, 1999).

7. *Malevich*, Los Ángeles, Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 1990, pág. 8.

8. Piet Mondrian, «Essay, 1937», en *Modern Arts Criticism*, Detroit, Gale Research Inc., 1994, pág. 137.

9. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, Y, pág. 37.

10. *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Barbara Rose (comp.), Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1991, pág. 53.

11. Françoise Gilot y Carlton Lake, *Life with Picasso*, Nueva York, Avon Books, 1964, pág. 69 (trad. cast.: *Vida con Picasso*, Barcelona, Ediciones B, 1998).

12. James Breslin, *Mark Rothko: A Biography*, Chicago, University of Chicago Press, 1964, págs. 701-703.

13. Gilot y Lake, *Life with Picasso*, pág. 69 (trad. cast.: *Vida con Picasso*, Barcelona, Ediciones B, 1998).

14. Hegel, *Aesthetics*, II (trad. cast.: *Estética*, I, pág. 17).

15. Martin Heidegger, «The Origin of the Artwork», *Philosophies of Art and Beauty*, Chicago, University of Chicago Press, 1964, pág. 701-703.

16. Steven Watson, *Strange Bedfellows: The First American Avant-Garde*, Nueva York, Abbeville Press, 1991, pág. 84.

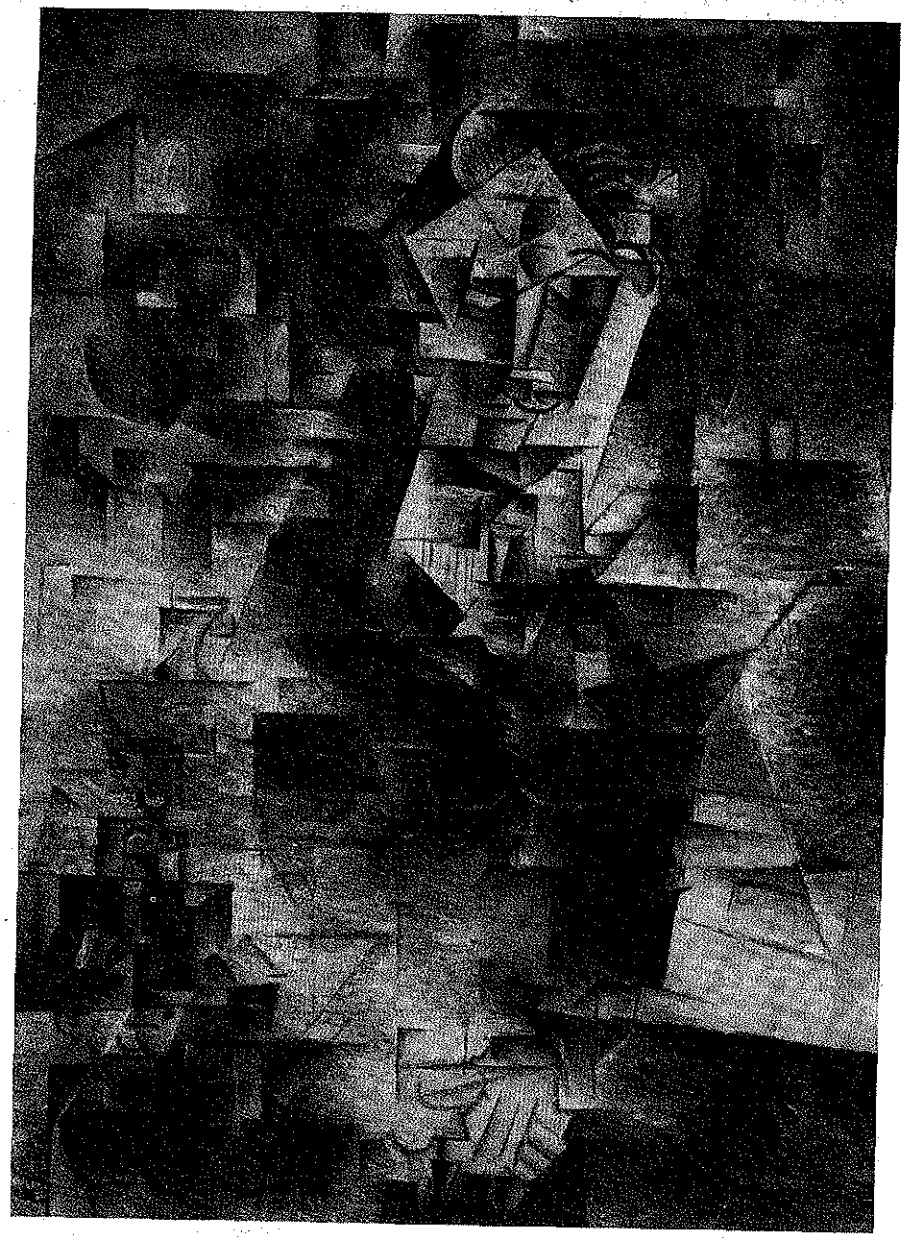
17. Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, 2 ed. París, Gallimard, 1968, pág. 436n.

18. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1933. Versión española de Enrique Tierno Galván (Alianza, Madrid, 1973), proposición 4.003. La «pseudocuestión» era un patrón del discurso del positivismo lógico, como lo era «pseudorelación», que aparece en «The Elimination of Metaphysics through Logical Analysis of Language» de Rudolph Carnap, en A. J. Ayer, *Logical Positivism*, Glencoe, Ill., Free Press, 1959, págs. 61 y sigs.

19. Desarrollo este concepto extensamente en mi *Connections to the World: The Basic Concepts of Philosophy*, Nueva York, Harper and Row, 1989.

20. Karl Marx y Friedrich Engels, «The German Ideology», en Robert C. Tucker (comp.), *The Marx-Engels Reader*, Nueva York, W. W. Norton, 1978, pág. 160 (trad. cast.: *La ideología alemana*, Barcelona, L'Eina, 1988).

21. G. R. Swenson, «What Is Pop Art?: Answers from 8 Painters, Part I», *Art News* 64 (noviembre de 1963), pág. 26.



Daniel-Henry Kahnweiler (1910), Pablo Picasso, 1881-1973. Óleo y lienzo, 100,6 x 72,8 cm. Cedido por Gilbert W. Chapman en memoria de Charles B. Goodspeed, 1948.561. Fotografía © 1996, Instituto de Arte de Chicago, todos los derechos reservados.

Capítulo 3

Relatos legitimadores y principios críticos

La historia de la vida de cualquier persona no es nunca el mero desarrollo a través del tiempo de un relato interiormente programado, incluso si exhibe lo que se podría llamar una estructura episódica común —por ejemplo, «las siete edades del hombre» de Shakespeare—. Son los accidentes los que hacen que una biografía merezca ser escrita y leída, la intersección de historias causales que producen eventos no estrictamente predecibles desde cada cadena. De esta manera, podemos decir cosas como «si hubiera tenido suerte, no habría ido a comer afuera tal día», o, «en un impulso, decidí detenerme en la librería de camino a las afueras». Y en ambos casos algo de enorme importancia sucedió en la vida del hablante que nunca hubiese tenido lugar y nadie podría haber imaginado. Ahora alguien me podría pedir que agregara a continuación de la historia de cómo llegué a ser un crítico de arte, la historia de cómo, en mi opinión, el arte llegó a su fin. Entonces podrían preguntarme cómo si la historia anterior giraba sobre un elemento de evidente azar y completa impredecibilidad (al menos en los límites de la historia de mi vida considerada interiormente), yo puedo decir con cierta seguridad que la historia del arte llegó a su fin y que no hay posibilidad de que transite por direcciones ahora tan impredecibles

como las de mi propia historia personal. La objeción puede ir más lejos e insistir en que el arte es casi paradigmáticamente impredecible, la encarnación misma de la creatividad y la libertad humanas. Picasso pintó *La famille de saltimbanques* en 1905, pero ¿quién, incluido el mismo Picasso, creería que precisamente un año después haría algo tan absolutamente inimaginable en 1905 como *Las señoritas de Aviñón*? Cuando en 1955 el expresionismo abstracto estaba en pleno apogeo ¿quién podría predecir que en 1962 estaría fundamentalmente acabado como movimiento, siendo reemplazado por el arte pop, el cual, que era en cierto sentido imaginable porque sus objetos eran familiares, no habría sido sin embargo imaginable como arte? En ese mismo sentido, en tiempos de Giotto ¿quién podría predecir el arte de Masaccio? Ciertamente Giotto no hubiera podido hacerlo, o uno siente que ya habría encontrado la manera de usar lo que creemos que Masaccio descubrió. Verdaderamente, si hubiera sido capaz de predecir los recursos de la perspectiva, tan centrales en la representación del mundo en Masaccio, y no los hubiera usado, entonces estaríamos obligados a mirar su propia obra de una forma completamente diferente a como la miramos. Ésta ejemplificaría ahora una opción artística, e implicaría también un rechazo artístico. En ese caso, la actitud de Giotto se podría considerar paralela a la de los artistas chinos de la dinastía Qing que conocieron la perspectiva mediante el pintor misionero padre Castiglione, pero sintieron que no había lugar para asimilarla en su proyecto artístico. Esto significa que la estructura de las pinturas chinas se convierte en un método deliberado cuando hay otras alternativas claras y conocidas.

Después de todo, la perspectiva no es una de esas cosas de las que uno puede predecir su descubrimiento sin conocer *ipso facto* cómo aplicarla. Hubo un tiempo en que cualquiera hubiera podido predecir que los seres humanos algún día pisarían la luna, sin saber qué tecnologías serían las requeridas para ello. Por el contrario, si se tenía la inquietud de aplicar la perspectiva, el solo hecho de predecirla, ya hacía posible su existencia. De manera semejante a como inteligentemente Confucio observó, sólo queriendo ser moral uno ya dio el primer paso.[1] Si tenemos razón al pensar en Giotto como «el padre del naturalismo», no se podría decir que ni él, ni los chinos, no encontraron utilidad al descubrimiento de la perspectiva. Si alguien hubiera predicho en los días del mejor expresionismo abstracto que algún día los artistas pintarían latas de sopa y las cajas de Brillo, ese conocimiento no habría sido aplicable en el momento de la predicción, justamente porque no había espacio, o en todo caso mucho espacio, para la asimilación precoz de las estrategias del pop dentro de la Escuela de Nueva York. Motherwell usó en sus collages las etiquetas desgarradas de los paquetes de Gauloises al menos en 1956, pero yo dudaría en clasificarlo

como una anticipación del pop: sería más bien un *Merzbild* tardío, y tiene un impulso artístico enteramente diferente. Estética y sentimentalmente, Motherwell amaba los Gauloise *bleu*, pero fue poco citado por el arte pop cuando este último apareció. Él mismo no lo estimó como el cumplimiento de un proyecto que hubiera iniciado y los artistas del pop tampoco lo tomaron a él como un predecesor. Las primeras pinturas de David Hockney, que Lawrence Alloway tenía en mente cuando acuñó la expresión «arte pop», tienen cierta semejanza superficial con los *collages* Gauloises de Motherwell, pues usó el logo de Alka-Selzer (probablemente como símbolo irónico de la amargura, alejado de la animosidad con que pintó *The Most Beautiful Boy*), pero pertenecen a estructuras históricas diferentes, contienen distintos significados y satisfacen intenciones diferentes. El artista autodenominado «Jess» apareció en la historia del arte pop a causa de sus tiras cómicas de Dick Tracy manipuladas, sin embargo cuando las vemos en el contexto de sus *collages*, reconocemos que sus impulsos estaban tan alejados del pop como los de Motherwell. No es posible establecer afinidades históricas basadas en semejanzas. Es una tarea de estas conferencias identificar una lógica parecida a la de las estructuras históricas, a la que apelo tácitamente para hacer estas afirmaciones.

Estaré obligado a hacerlo en cualquier caso, aunque sea sólo por razones de coherencia sistemática. La afirmación de que el arte ha terminado es una afirmación acerca del futuro: no se trata de que no habrá más arte, sino de que dicho arte será arte después del fin del arte; o, como ya lo denominé, *arte posthistórico*. No obstante, en mi primer trabajo filosófico serio, *Analytical Philosophy of History*, argumenté que ciertas afirmaciones acerca del futuro hicieron ilegítimas lo que allí denominé filosofías sustantivas de la historia. Estas afirmaciones consideran la historia un relato objetivo, del que sólo ha sido revelado una parte, en el que el filósofo sustantivo de la historia afirma tener algún tipo de privilegio cognitivo —los lectores incapaces de mantener el suspenso pueden, para saber la conclusión, ver estas afirmaciones al final de dicho libro—. Aquí hay, por supuesto, más profecía que predicción, a la manera en que Sir Karl Popper la distinguía, y evidentemente, el profeta reconoce por sí mismo la distinción, sin que ningún sentimiento la destruya: su afirmación no se basa en predicciones fundamentadas de los hechos que van a suceder, sino en una revelación de cómo va a ser el fin. ¿Mi afirmación acerca del futuro es una predicción? ¿O es una profecía? ¿Qué la hace legítima si las filosofías sustantivas de la historia son ilegítimas? Debo decir que hoy tengo un punto de vista más caritativo acerca de las filosofías sustantivas de la historia del que tenía en 1965, cuando escribí ese libro en las últimas etapas de mi positivismo. Pero esto es así porque se ha vuelto plausible para mí que existen estructuras históricas objeti-

vas —objetivas en el sentido, usando el ejemplo ya citado, de que no hubo posibilidad objetiva de que las obras que se parecieron más tarde a los *collages* de Gauloises de Motherwell, pudieran ajustarse a la estructura histórica a la que pertenecían las obras del propio Motherwell—. Y no hay manera de que estas últimas pudieran entrar en las estructuras históricas definidas por el pop. Las estructuras históricas más tempranas definieron un espectro cerrado de posibilidades que excluían las de la estructura más reciente. Es como si la primera estructura fuera reemplazada por la última: como si se hubiera abierto un espectro de posibilidades para el que no había lugar en la primera de las estructuras. Se trata de alguna clase de discontinuidad entre ambas estructuras, suficientemente abrupta como para que alguien que viva durante el cambio de la una a la otra pueda sentir que un mundo —en nuestro caso un mundo artístico— ha llegado a su fin y otro ha comenzado. Filosóficamente esto significa que existe un problema al analizar la continuidad y discontinuidad histórica de ambas. En primera instancia está el problema de qué es continuo en un período de continuidad, lo que de inmediato da una respuesta a la pregunta de qué cambia cuando tiene lugar la discontinuidad. Una respuesta natural a esa pregunta podría ser *un estilo*. Esto me aleja de mi relato, pero en la forma tentativa e indeterminada en la cual introduje la idea, una señal de que el arte terminó es la de que ya no existe una estructura objetiva para definir un estilo, o, si se prefiere, que debe haber una estructura histórica objetiva en la cual *todo es posible*. Si todo es posible, nada ha sido prefijado históricamente: por decir así, una cosa es tan buena como otra. Y en mi punto de vista ésa es la condición objetiva del arte posthistórico. No hay nada que reemplazar: uno puede, volviendo a la frase de Warhol, ser un expresionista abstracto, o un artista pop, o un realista, o cualquier cosa. Y ésta es aproximadamente la condición del fin de la historia descrita por Marx y Engels en *La ideología alemana*.

En el prólogo de la sexta edición de sus *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, de 1922, Heinrich Wölfflin escribió:

> Aun el talento más original no se puede adelantar más allá de ciertos límites fijados para él por la fecha de su nacimiento. No todo es posible en todos los tiempos, y ciertos pensamientos sólo pueden ser pensados en ciertos estados del desarrollo.[2]

Sorprendentemente, Matisse dijo algo muy semejante en una de sus conversaciones con Teriade:

> Las artes tienen un desarrollo que no viene sólo de un individuo, sino de toda una fuerza adquirida: la civilización que nos precede. No se puede hacer cualquier cosa. Un artista dotado no puede hacer lo que fuere. Si no empleara más que sus dones, no existiría. No somos dueños de nuestra producción; la producción nos es impuesta.[3]

Esto no es menos verdadero hoy en día de lo que fue siempre: vivimos y producimos dentro del horizonte de un período histórico cerrado. Algunas de las limitaciones son técnicas: no es posible producir pintura de caballete antes que la pintura de caballete sea inventada. No se puede hacer arte con ordenadores antes de la invención de éstos. Al hablar del fin del arte, no desdeño la aparición de tecnologías inimaginables que podrían estar a disposición de los artistas y tener el mismo espectro de posibilidades creativas que el de la pintura de caballete y los ordenadores. Seriamente, ¿cómo podría hacerlo? Y alguna de las limitaciones son estilísticas: si usted hubiera sido un artista africano en 1890, le era posible producir ídolos y máscaras de formas inaccesibles a los artistas europeos, justamente porque, en el sentido de Wölfflin, no era posible ser un artista europeo y producir ídolos y máscaras. Uno tenía que acomodarse dentro de un sistema de posibilidades cerrado, que excluía que un artista africano pintase con caballete, justamente porque la tecnología era desconocida, digamos, en Baule en 1890. Hoy se puede ser un artista americano o europeo que hace ídolos y máscaras, de la misma manera que se puede ser un artista africano que pinta paisajes en perspectiva. Todo es posible en el mismo sentido en que en 1890 ciertas cosas no eran posibles para un europeo o un africano. No obstante estamos encerrados dentro de la historia. No podemos tener el sistema de creencias excluyentes que impedían a los artistas europeos hacer ídolos y máscaras. No podemos ser ese europeo por la misma razón que ese europeo no podía haber sido un africano. Aunque no hay formas que nos estén prohibidas hoy. Lo único que nos está prohibido es que ellas tengan el tipo de significado que tenían cuando nos estaban prohibidas. Pero ésas son limitaciones ya desaparecidas. ¡No hay otro límite a la idea de libertad que la idea de que no somos libres para ser prisioneros!

En ambas condiciones —el fin de la historia y el fin del arte— se plantea la libertad en dos sentidos del término. Los seres humanos, como los describieron Marx y Engels, son libres de ser lo que quieran ser, y son libres desde cierta agonía histórica que dispone que, en cualquier escenario, haya una forma de ser auténtica y una no auténtica, la primera apunta hacia el futuro y la última al pasado. Y los artistas al final del arte son igualmente libres de ser lo que quieren ser; de ser cualquier cosa e incluso de ser todas, como ciertos artistas que ejemplifican a la perfección el actual momento del arte: Sigmar Polke, Gerhard Richter, Rosemarie Trockel, Bruce Nauman, Sherrie Levine, Komar y Melamid, y un gran número de otros que se

niegan a ser limitados por un género. En cierta medida, se corresponden, con los académicos que desdeñan ser limitados por un sentido paralelo de pureza disciplinaria y cuyos trabajos van más allá de las líneas profesionales ya trazadas. Y de la misma manera, los artistas están libres del tipo de prejuicio histórico que los empuja hacia alguna forma favorecida por la historia —abstracción en la filosofía de la historia del arte más desarrollada— contra lo propio de un pasado agotado —naturalismo, digamos—. Ellos ya no necesitan creer, como Mondrian, que en cada momento hay sólo una forma verdadera de arte. La diferencia entre la profecía marxista y la mía es que para Marx la condición de la vida humana no alienada yacía en algún lugar distante del futuro histórico. En cambio, la mía se podría llamar una *profecía del presente*. Consiste en ver el presente, por así decir, como una revelación. Mi única afirmación acerca del futuro es que éste *es* el estado final, la conclusión de un proceso histórico cuya estructura cambió de golpe visiblemente. Esto es mirar el final del relato para ver cómo terminó, pero con una diferencia: no hemos pasado nada por alto, pero hemos vivido a través de las secuencias históricas que nos trajeron hasta aquí. Entonces éste es el fin de la historia del arte, en el caso particular que se requiera alguna demostración de que es un estado final y no un paso en el camino hacia un futuro todavía insondable. Esto me hace volver a la cuestión de las estructuras históricas objetivas, con sus espectros de posibilidades e imposibilidades, y el concomitante tema del estilo.

A efectos de contar mi relato voy a usar la palabra estilo de una manera inusual: un estilo es un conjunto de propiedades que comparten un corpus de obras de arte, pero que está lejos de poder ser tomado para definir, filosóficamente, que eso las hace obras de arte. Durante un período histórico, se supuso que para ser una obra de arte, especialmente una obra de arte visual, la obra tenía que ser mimética: imitar una realidad externa, actual o posible. No hay duda de que ésa era sólo una condición necesaria, aunque hubiese representaciones miméticas —imágenes especulares, sombras, reflejos en el agua, el rostro de Jesús impreso en el velo de Verónica, el cuerpo de Cristo en el Sudario de Turín, simples instantáneas después del invento de la fotografía, y sin duda muchas otras que no consideraré aquí— que no eran obras de arte. «Mimesis» era la respuesta filosófica habitual a la pregunta de qué es arte, desde Aristóteles hasta avanzado el siglo XIX, incluso en el XX. En consecuencia la mimesis, a mi criterio, es un estilo. En el período en el cual la mimesis definía lo que era una obra de arte, no había otro estilo en ese sentido de la palabra. La mimesis se convirtió en *un* estilo con el advenimiento del modernismo o, como lo denominé, en la era de los manifiestos. Cada uno de esos manifiestos intentó encontrar una nueva definición filosófica del arte, así como lanzarse a capturar el arte en cuestión. Y porque hubo muchas definiciones en esa era, fue inevitable que adolecieran de cierta intolerancia y dogmatismo. La mimesis no fue ideologizada hasta el modernismo, pero ciertamente aquellos que después la practicaron estaban preparados para descartar las obras paradigmáticas del modernismo *como negaciones absolutas del arte*. La era de los manifiestos, tal como la veo, terminó cuando la filosofía se separó del estilo porque apareció la verdadera forma de la pregunta: «¿Qué es arte?». Esto tuvo lugar aproximadamente alrededor de 1964. Entramos en lo que denominé el período posthistórico una vez que se determinó que una definición filosófica del arte no se vinculaba con ningún imperativo estilístico, por lo que cualquier cosa podía ser una obra de arte.

Así bosquejado, el relato legitimador de la historia del arte —en Occidente, aunque no sólo allí— es que hay una era de la imitación, seguida por una era de ideología, seguida por nuestra era posthistórica, en la cual podemos decir, que vale todo. Cada uno de esos períodos está caracterizado por una estructura diferente de la crítica de arte. La crítica de arte en el período mimético o tradicional estaba basada en la verdad visual. La estructura de la crítica de arte en la era de la ideología es aquella de la que intenté liberarme: de manera característica fundó su idea filosófica acerca de qué es el arte en una distinción exclusivista entre el arte que ella aceptaba (el verdadero) y el resto, considerado no auténtico. El período posthistórico está marcado por la separación de los caminos entre la filosofía y el arte, lo que significa que la crítica de arte en el período posthistórico debe ser tan pluralista como el mismo arte posthistórico. Es absolutamente sorprendente que esa periodización tripartita corresponda, casi perturbadoramente, al estupendo relato político de Hegel, en el cual, primero, uno era libre, después sólo algunos eran libres, finalmente, en nuestra propia era, todos somos libres. En nuestro relato, al principio sólo la mimesis era arte, después varias cosas fueron arte pero cada una trató de aniquilar a sus competidoras, y finalmente, se hizo evidente que no hay restricciones filosóficas o estilísticas. La obra de arte no tiene que ser de un modo en especial. Y éste es el presente y, como dije, el momento final en el relato legitimador. Es el fin del relato.

Muchas veces, desde que fueran publicadas mis primeras reflexiones acerca del fin del arte, hubo filósofos que intentaron contrariar la tesis observando, con cualquier fundamento empírico, que es inextinguible la inclinación de los seres humanos a expresarse a sí mismos mediante el hacer arte, y que, en ese sentido, es «eterno».[4] No habría incompatibilidad entre la tesis de la eternidad del arte y la tesis de que éste ha terminado, porque la última es un relato sobre relatos: el del arte occidental es, en parte, el relato de diferentes relatos, más que la mera aparición secuencial en el tiempo de obras de arte. Es totalmente posible que los seres humanos siempre expresen el goce o la pérdida a través de la danza y la canción, y

que se adornen a sí mismos y a sus habitaciones, o que siempre las etapas importantes de la vida marquen con ciertos rituales los linderos del arte —el nacimiento, el paso a la edad adulta, el matrimonio y la muerte—. Y puede ser verdad que, con cierto grado de división del trabajo, aparezca alguien capaz de ofrecer esos servicios porque posea una aptitud natural y se convierta en el artista del grupo. Incluso puede haber teorías que expliquen la importancia que tiene el arte en el curso común de las cosas. No tengo nada que decir acerca de esto. La mía no es una teoría sobre los «orígenes de la obra de arte», usando la frase de Heidegger, sino de las estructuras históricas, los modelos narrativos, por así decir, dentro de los cuales están organizadas a través del tiempo las obras de arte, y que entran en las motivaciones y actitudes de los artistas y del público que interiorizaron esos modelos. Mi tesis es del mismo género (pero sólo ese) que aquello que un interlocutor de la autodenominada Generación X, dijo de sus contemporáneos que «no tienen estructura relato en sus vidas», y entonces, después de catalogar algunas de ellas, afirmó: «Todos esos modelos narrativos están agotados».[5] Las estructuras relatos del arte representativo tradicional, y también del arte modernista, se agotaron al menos en el sentido de que ya no tienen un papel activo que cumplir en la producción del arte contemporáneo. Hoy el arte es producido en un mundo artístico no estructurado por ningún relato legitimador, aunque por supuesto, en la conciencia artística queda el conocimiento de los relatos que no tienen más aplicación. Hoy los artistas están al final de una historia en la cual aquellas estructuras relatos tenían un papel. De este modo pueden ser distinguidos de los artistas que, de alguna manera, imaginé sentimentalmente que aparecieron primero como especialistas en una temprana división del trabajo considerados individuos dotados para asumir las responsabilidades estéticas de la sociedad: danzar en los casamientos, cantar en los funerales y decorar los espacios donde los miembros de la tribu comulgaban con los espíritus.

Con esto, retorno a mi propio relato, y empiezo con el primer gran relato del arte, a saber el de Vasari. Para éste el arte fue la conquista progresiva de las apariencias visuales y de las estrategias dominantes a través de las cuales se puede duplicar, mediante la pintura, el efecto de las superficies visuales del mundo sobre el sistema visual de los seres humanos. Esto afecta a su vez al sistema visual de la misma manera que a las superficies visuales del mundo. Ése fue el relato que Sir Ernst Gombrich intentó exponer en su importante texto *Arte e ilusión*. El libro de Vasari se tituló *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores*, pero en los términos de su tema épico, fueron los pintores los que crearon la historia. No es fácil ver a la arquitectura como un arte mimético, y aunque se pueda argumentar que la arquitectura del Renacimiento buscaba emular a la arquitectura clásica,

ésta no es la forma adecuada de imitación que nos permite hacer el paralelismo entre la pintura y la arquitectura. Este tipo de imitación podría marcar más bien la historia de la pintura en China, allí los artistas intentaban imitar a los antepasados, a diferencia del Renacimiento, en que se deseaba avanzar más allá de los antecesores haciendo mejores pinturas, juzgadas bajo el criterio de la mayor semejanza con la realidad externa. A la larga el modelo de Gombrich da cuenta de esta pintura, el modelo de «hacer y comparar», el que explica el progreso en términos de hacer mejor lo que intentaron hacer los predecesores y los predecesores de éstos, especialmente «capturar» la realidad en una superficie pintada o dibujada. Este modelo no sirvió en absoluto para la arquitectura, aunque es posible que sirviera para la escultura (Cellini argumentó que el dibujo consiste en mostrar los límites de la escultura, y que esta pintura es sólo dibujo coloreado, por lo que la escultura es el factor básico del progreso).[6] Sin embargo, la escultura ya tiene de por sí lo que la pintura necesita lograr, particularmente, objetos en el espacio real o físico, así como luces y sombras reales. Pero una vez que se aplica el imperativo de la ilusión hay todavía necesidades propias de la escultura que implican descubrimientos como la perspectiva y el claroscuro, e incluso el escorzo, la fisonomía, y en sentido amplio, la anatomía. Hablando literalmente a la manera de Gombrich, el progreso es posible principalmente a través de dos componentes, uno manual y otro perceptivo. Es este último el que revela discrepancias en la adecuación representacional, y es importante dar cuenta del hecho de que en el período en cuestión la percepción por sí misma cambia relativamente poco —digamos desde 1300 a 1900—, de otra manera no habría posibilidades de progreso: el progreso se pudo hacer en las representaciones que parecían más y más parecidas a la realidad visual, y de esta manera hay un grupo de pintores que transmite su oficio de generación a generación. No es en este sentido cómo transmitimos aquello que aprendimos a ver, porque no aprendimos nada nuevo por transmisión: el sistema perceptivo es prácticamente impenetrable para la cognición. Por supuesto, ciertamente aprendemos cosas nuevas acerca de lo que vimos, y aprendemos a ver cosas nuevas sin que eso implique que el ver en sí mismo esté sujeto a cambios: para ver es mucho más comprensible lo que es creíble. Por lo tanto la tesis frecuentemente atribuida a Gombrich de que «la percepción tiene una historia», necesita ser cuidadosamente distinguida del verdadero tópico, «por qué el arte representacional tiene una historia» (que a veces suprimimos con «por qué el arte tiene una historia»).[7] Tal como lo veo, la historia del arte de la pintura es la historia del arte de hacer, que en el período de Vasari estaba en gran medida dominada por la verdad perceptible y que no cambió en la transición de un período al otro, aunque cambiase el propio arte de hacer.

Gombrich percibe la historia del arte de modo paralelo a la historia de la ciencia tal como la concibió su colega y compatriota Sir Karl Popper. La visión de la ciencia de Popper implica el rechazo de una teoría en favor de otra que refuta a la primera, y la secuencia de conjeturas, refutaciones, y subsecuentes conjeturas es muy parecida a la secuencia de Gombrich del rechazo del esquema representacional en favor de otros más adecuados a los fundamentos del desencuentro con la realidad visual. Así como la ciencia no deriva sus hipótesis por inducción de las observaciones sino por medio de una intuición creativa probada, entonces, por la observación,[8] el artista —como sostiene Gombrich— «no empieza con su impresión visual, sino con su idea o concepto».[9] Ésta es probada con la realidad y ajustada paso a paso hasta que se encuentre una semejanza satisfactoria. En la representación pictórica «crear es anterior a imitar»,[10] de la misma manera que la teoría antecede a la observación en la representación científica. Ambos teóricos están interesados en lo que Popper llamó el «crecimiento» del conocimiento, y por lo tanto en un proceso histórico representado mediante un relato.

Sin embargo, el matiz es que en la ciencia las representaciones progresan por sí mismas, siendo cada vez más adecuadas, no en virtud de imitar a la realidad perceptible —a la cual puede que finalmente no sean análogas— sino porque superan los intentos de refutación. En algún lugar, Gombrich comenta que las pinturas de las cajas de cereales habrían desconcertado a los contemporáneos de Giotto, por superar el poder de captación de los mejores artistas de la época.[11] Si la Virgen se apiadase de san Lucas, y ella misma se manifestase en imagen, san Lucas habría podido lograr una auténtica «semejanza». Habría podido *crear* una imagen creíble mediante algo* que san Lucas no conoció. Sin embargo, él sabía que pese a todo era convincente: sus ojos no tuvieron que enseñarle *eso*. Carecía del arte de hacer una imagen fidedigna. Pero tenía tanto «arte» de la percepción como podía tener cualquiera. El mismo Gombrich cita una maravillosa pieza de sabiduría perceptiva del *Hippias* de Platón: «Nuestros escultores dicen que si Dédalo naciera hoy e hiciera obras como las que le dieron fama, todo el mundo se reiría de él».[12] La misma gente que se reiría del reencarnado Dédalo se hubiera reído de alguien que encontrase convincentes a sus arcaicas efigies. La suposición se fundaba en el caso de una persona que no hubiese visto las obras de Praxiteles y no se trata de que tuviera un sistema perceptivo tan poco desarrollado como las habilidades miméticas de Dédalo; pues si mostráramos obras de Dédalo y Praxiteles hubiera podido, sin

* Se refiere a la técnica pictórica necesaria para representar a la Virgen. Este cuadro de Guercino es explicado en detalle en las páginas siguientes. (*N. del e.*)

ninguna educación especial, ver la diferencia inmediatamente. Creo que no hay nada en la ciencia que tenga el papel que tiene el sistema visual en el arte. Así, en la ciencia no hay el mismo progreso que en el arte. Hay un progreso en las representaciones, las cuales no necesitan, excepto en la periferia, conectarse con la experiencia. El mundo de la ciencia nos muestra que no es necesario *imitar* al mundo que nos revelan nuestros sentidos. Aunque eso fue a lo que apuntó la historia de la pintura vasariana.

Entonces la pintura como arte, usando la expresión de mi colega Richard Wollheim, al menos en el relato vasariano, es un sistema de estrategias aprendidas para hacer representaciones cada vez más exactas, juzgadas bajo criterios perceptivos inmutables. Fue este modelo de pintura el que hizo que la gente dijera inmediatamente que la pintura modernista no era arte. Realmente no lo era, tal como era entendido el término. Y la respuesta espontánea fue que los pintores modernistas no hacían realmente arte superior —no sabían cómo pintar— o que sabían pintar pero recurrían a una visión poco común de la realidad. Ésta fue una reacción ante la pintura abstracta, que es interesante que fuera análoga a la de Gombrich: uno podía imaginar una nueva realidad visual para que fuese representada por la pintura. Esos esfuerzos testifican el gran poder del modelo vasariano, y por supuesto sobre cualquiera otras de sus premisas miméticas. Pues sirvieron para preservar el modelo, como si fuera un modelo científico que uno no se cree preparado para abandonar, aunque fallaran las modas con que pretendieron explicar el arte. Sorprende que esos esfuerzos tuvieran forma de críticas, y que descansaran en el tipo de principios críticos que el modelo vasariano generó.

Para Vasari, los elogios críticos consistían en afirmar, algunas veces contra cualquier evidencia, que la pintura en cuestión se parecía tanto a la realidad que uno se podía creer ante la propia realidad. Por ejemplo, escribió esto de la *Mona Lisa* —una pintura de la que hay buenas razones para creer que nunca vio—: «La nariz, con sus bellas y delicadas ventanas rosadas, se puede creer fácilmente que está viva [...] las mejillas encarnadas no parecen estar pintadas, sino ser verdaderamente de carne y sangre; quien mira atentamente al abismo de la garganta puede llegar a creer que ve el latido de su pulso».[13] Vasari, incluso, usó la misma fórmula para alabar a Giotto: «Entre otras figuras», escribió del fresco de Asís, «aquella en la que un hombre sediento se detiene a beber en una fuente, es merecedora de admiración perpetua: el fogoso deseo con el que se inclina hacia el agua es portador de un efecto maravilloso, se podría creer que es un hombre vivo que realmente bebe».[14] Condena aquella representación que nos parece más pictórica que real. Y usualmente este tipo de desprecio puede ser útil sólo cuando el arte de pintar ha avanzado más allá de lo que antes era

aceptado. Para hacer este tipo de precisión he usado frecuentemente la maravillosa pintura de Guercino donde san Lucas despliega su propia imagen de la Madre y el Niño Sagrado. Guercino tenía suficiente formación como historiador del arte para saber que las representaciones tienen una historia, y que san Lucas difícilmente pudo haber sabido pintar con la verosimilitud y exactitud propia de un maestro del siglo XVII. Por eso la imagen que san Lucas despliega orgullosamente fue pintada por Guercino en lo que se suponía que era un estilo arcaico. A pesar de la rigidez de dicha imagen —risible si se la compara con las imágenes elaboradas por el mismo Guercino—, el ángel de la pintura está tan compelido, por el supuesto realismo de la Virgen atribuida a san Lucas, que se estira para tocar su vestido. Sin embargo, si este ángel pudiera salir fuera de la pintura y contrastar lo que san Lucas era capaz de hacer con lo que podía hacer Guercino, conocería los límites con los que tenía que luchar un artista de los tiempos de san Lucas para lograr una semejanza. El propio Hans Belting, por ejemplo, nos ha instruido acerca de qué poco importante era la adecuación representacional para conferir poder a las imágenes de la Virgen. Aunque en todo caso, hay poca propensión, desde el lugar ocupado por Guercino, a decir que se podría ver respirar a la Virgen pintada por san Lucas (como mi hermano dijo recientemente de una *cheerleader* de Duane Hanson que encontró en una galería).* No obstante, Vasari fue extremadamente caritativo con Giotto, o Giotto había trascendido en esos ejemplos los esquemas que definieron su lugar en la historia de la pintura.

No obstante, las críticas que indiqué —que los artistas no sabían cómo pintar, o que trataban de conmocionar— son de un orden diferente. Más que aplicarlo, defendían el modelo vasariano por no haber ningún otro a mano. Los artistas no tratan de pintar y fracasan. Violan las reglas de la pintura en su conjunto, y ésta es seguramente la señal de que algo profundo ha pasado en la historia del arte, algo que Vasari no habría podido manejar. Realmente nadie hubiera podido hacerlo antes de que lo permitiera el advenimiento del modernismo.

Lo que me interesa, más que esos empeños de salvar el relato, son los esfuerzos de contar uno nuevo que reconoce, podría decirse, un nuevo tipo de realidad. El prefacio de Roger Fry al catálogo de la segunda exposición de postimpresionistas en la galerías Grafton de Londres de 1912, empieza: «Cuando tuvo lugar la primera exposición de postimpresionistas hace dos años en estas galerías, el público inglés coincidió mayoritariamente por primera vez en que existía un nuevo movimiento artístico, un movimiento que

* Se trata de la escultura de una animadora de competiciones deportivas hecha por un artista devoto del hiperrealismo.

fue el más desconcertante por no ser una mera variación de los temas aceptados sino que implicaba una reconsideración de los propios propósitos y metas, así como de los métodos del arte pictórico y plástico». Fry notó que «fueron hechas libremente acusaciones de torpeza e incapacidad» por un público «que en una pintura admira principalmente la destreza con que el artista produce ilusión y que se resiste a un arte en que esa destreza está completamente subordinada a la expresión directa del sentimiento». En 1912, su punto de vista era que esos artistas «intentaban expresar ciertas experiencias espirituales con la forma pictórica y plástica». No buscaban imitar la forma, sino crear forma; no imitar la vida, sino encontrar un equivalente a la vida [...] De hecho, ellos no apuntaron a la ilusión sino a la realidad».[15] Bajo estas afirmaciones es, figurativamente, importante establecer dos cosas: que los artistas podían dibujar si querían, por lo que la obra en cuestión no era *faute de mieux*, y que los artistas eran sinceros. Éstas eran propuestas que no encontraban una aplicación especial en los seiscientos años previos del arte occidental. Y eso más allá de que Fry buscara una manera de adoptar la obra de Rousseau, quien evidentemente no podía dibujar en el sentido aceptado del término, pero que se había ganado una gran admiración entre los artistas que sí lo hacían.

Es imposible no admirar a Fry por esforzarse en encontrar un nuevo modelo para el arte que claramente no fuera un esfuerzo por prolongar la historia vasariana, pero reduce su mérito el hecho de que supiera que era necesario elevarse a otro nivel de generalidad que posibilitara reconocer y responder críticamente al arte de ambos períodos, e incluso el sugerir que había principios que el nuevo arte incorporó más adecuadamente que el arte que era admirado según las razones dadas por Vasari. Hacia el final de su texto, Fry caracteriza el nuevo arte francés como «marcadamente clásico». Con eso quiere decir que ese arte responde a «un estado del alma desinteresadamente apasionado». Uno no puede dejar de oír aquí el eco de la estética kantiana, todo lo demás es «funcionamiento del espíritu separado del cuerpo», que, como él sostiene, es «completamente libre y puro, sin matiz de practicidad». Fry afirma que este «espíritu clásico es común a las mejores obras francesas de todos los períodos desde el siglo XII», alejando el centro de gravedad artístico de Italia. «Aunque aquí, nadie encuentre reminiscencias directas de Nicolás Poussin su espíritu parece revivir en la obra de artistas como Derain.» Es obvio que el programa crítico de Fry difiere del de Vasari —es formalista, espiritual, estético—. Pero al igual que Vasari, se aplicó a la historia del arte con un único acercamiento crítico y fue superior, porque el esteticismo de Fry puede hacer lo que el ilusionismo de Vasari no puede: adaptarse al arte de los postimpresionistas franceses. Fry tiene un relato que contar, y posiblemente sea progresivo: los postim-

presionistas franceses, especialmente desde el punto de vista del carácter no narrativo de su arte, coherente en un primer momento en paisajes y naturalezas muertas, pueden haber encontrado una forma de presentar el espíritu clásico en su forma más pura. Y la historia del arte es el lento despojarse de todo lo que no es esencial hasta que lo esencial en el arte, de ahí en más, brille para todo aquel que esté preparado para recibirlo. En todo caso Fry no duda, aunque pretende identificar con la esencia misma del arte ese clasicismo que define al arte que él admira, dejando el arduo problema de qué hacer con el arte que *no* es «francés». Es capaz de explicar cómo el arte que admira es arte a pesar de no estar hecho conforme a lo que se esperaba del arte, insistiendo en que lo esperado en arte finalmente no era en absoluto esencial al propio arte. Pero esto hace que casi todo lo que integra la épica vasariana quede afuera, en la oscuridad, a menos que sea concebido, de alguna manera, como «clásico». Es decir a menos que sea enteramente estetizado. En todo caso, la de Fry fue una réplica poderosa al empeño de desdeñar el arte moderno por inepto o perverso, y fue así una de las primeras teorías que trataron de conectar en un nuevo relato el modernismo con el arte tradicional.

En el catálogo de Fry la no esencialidad de la imitación se intenta argumentar por medio del hecho de que es concebible una obra de arte visual que no imite a nada en absoluto. Se considera que Kandinsky inventó el arte abstracto en 1910, dos años antes de la exposición en las galerías Grafton, y aunque es difícil saber con qué velocidad viajaban en aquellos años las noticias del arte, Fry usó el término «abstracción». Hablaba, abstractamente como lo hacía, sobre «intentar abandonar toda semejanza con la forma natural, y crear un lenguaje de la forma puramente abstracto —una música visual—», y propone que «las últimas obras de Picasso» muestran esa posibilidad. Fry no es claro acerca de si tal abstracción es exitosa, y es instructivo que haya escrito que «esto sólo puede ser decidido cuando nuestras sensibilidades hacia semejantes formas abstractas estén más ejercitadas que en el presente». Nótese que la equivalencia perceptiva, que no tiene que ser aprendida, ha sido reemplazada por el dominio de un lenguaje, lo cual sí debe ser aprendido. No es obvio que Fry de hecho haya dominado el «lenguaje». Cuando, en 1913, vio *Improvisación 30 (Cañones)* de Kandinsky, dijo que era «música visual pura... Ya no puedo dudar de la posibilidad de expresión emocional de los signos visuales abstractos».[16] Fry simplemente ignoró las armas que dieron a la pintura el subtítulo que aparece entre paréntesis.

El concepto de un «lenguaje», que puede haber sido una metáfora poética en Fry, fue tomado después literalmente como una teoría seria por uno de los primeros teóricos del cubismo, Daniel-Henry Kahnweiler en un texto

de 1915: «Una nueva forma de expresión, un nuevo "estilo" en las bellas artes, a veces parece ilegible, como el impresionismo en su época y ahora el cubismo: los desacostumbrados impulsos ópticos no evocan imágenes de la memoria en algunos observadores, porque no hay formación de asociaciones hasta que finalmente la "escritura", que en sus orígenes pareció extraña, se convierte en habitual y, con la vista frecuente de esas pinturas, se producen las asociaciones al final».[17] Es posiblemente una manera de pensar el cubismo como un lenguaje, o, mejor, como una clase de «escritura» —una sugestión enteramente análoga a la mentalidad postestructuralista alimentada en el concepto de *ecriture* de Jacques Derrida—. La dificultad radica en que Kahnweiler trata *todos* los estilos como formas de escritura, en particular el estilo impresionista, y argumenta por analogía que con la práctica, el cubismo podrá ser tan legible para nosotros como el impresionismo. Eso realmente no ha ocurrido. Pienso que aun cuando estamos acostumbrados al cubismo en un sentido (los paisajes cubistas, los retratos, o las naturalezas muertas forman parte del *stock* propio de un museo), y aunque nadie tiene mayor dificultad para «leer» pinturas cubistas, ellas se resisten a volverse tan transparentes como un lenguaje con cuya escritura estamos familiarizados. El retrato de Kahnweiler hecho por Picasso no logra parecer fotográfico. La familiaridad no lo ha hecho natural en absoluto. Las teorías de Fry y Kahnweiler evocan efectivamente la imagen de que alguien puede adquirir fluidez en la lectura de un lenguaje difícil, de aquí la referencia a la «práctica». Pero nadie hoy en día tiene que entrenarse para leer telas impresionistas: parecen enteramente naturales porque lo son. El impresionismo es, después de todo, una continuación del proyecto vasariano; está relacionado con la conquista de las apariencias visuales, con las diferencias naturales entre la luz y la sombra.

Las obras de los postimpresionistas ya no generan violencia, pero no parecen más naturales que las pinturas cubistas. La familiaridad no redujo las diferencias entre ellos y los pintores de la tradición vasariana. Pero uno debe honrar a esos pensadores pioneros quienes buscaban reducir la diferencia entre repensar el arte de la tradición, y someterlo a otro criterio no ilusionista. Por supuesto que la recepción del arte moderno no siempre implicó el esfuerzo de introducir al nuevo arte bajo alguna suerte de teoría interpretativa como la que encontramos en los trabajos de Fry y Kahnweiler. La gente se convirtió en entusiasta de este arte sin sentir para nada la necesidad de algún esquema que privilegiarse ciertas teorías. He aquí una respuesta contemporánea al Salón d'Automne de 1905 por Etta y Claribel Cone:

> Ahora llegamos a la más asombrosa galería en este Salón tan rico en sorpresas. Aquí toda descripción, todo informe, lo mismo que cualquier crítica, se

vuelven igualmente imposibles, dado que lo que se nos presentó aquí —aparte del material empleado— no tiene nada en común con la pintura: alguna confusión informe de colores: azul, rojo, amarillo, verde: algunas manchas de pigmento crudamente yuxtapuesto: el bárbaro e ingenuo deporte de un niño que juega con la caja de colores que acaba de recibir como regalo de Navidad [...] esta selecta galería de aberración pictórica, de locura de color, de indecibles fantasías producidas por gente que, si no juega algún juego, debería ser enviada de nuevo a la escuela.[18]

Voy a llamar la atención en este pasaje sobre ese «no tiene nada en común con la pintura», y sobre el hecho de que la expresión de indignación es exactamente la misma que emitieron los visitantes de la exposición de los postimpresionistas que describe Fry en su ensayo. Aquí, de paso, hay un trozo de prosa crítica despertada por la misma exhibición que confirma lo que Fry afrontó tan creativamente:

Nada más que la indecorosa puerilidad que garabatea indecencias en las paredes de un excusado. El dibujo está en el nivel de un niño no educado, el sentido del color de un pintor de bandejas, el método de un escolar que frota sus dedos en una pizarra después de escupirlos. Ésas son obras del ocio y la estupidez impotente, una exhibición pornográfica.

Esta bravata, de prosa equivalente a una injuria real, fue escrita por un poeta, Wilfred Scawen Blunt, acerca de una exhibición de Cézanne, Van Gogh, Matisse y Picasso, pero era un reflejo común decir (como lo hizo) que «la exposición es una broma extremadamente mala o una estafa».[19] La *Munchner Neueste Nachrichten* dijo acerca de la exposición de la Nueva Asociación de Artistas en Munich, en 1909: «Hay sólo dos formas posibles de explicar esta exposición absurda: una, que uno asuma que la mayoría de los miembros e invitados de la Asociación son dementes incurables, u otra que uno trate aquí con desvergonzados estafadores quienes sólo conocen muy bien el deseo de sensación de nuestro tiempo y tratan de aprovecharse de su auge».[20] No sé si, como las hermanas Cone y Gertrude Stein, Blunt vivió la transformación de la conciencia estética para convertirse en un entusiasta de las obras que provocaron tan singular indignación, pero lo dudo. «Soy suficientemente viejo como para recordar las pinturas prerrafaelistas en la Royal Academy de 1857 y 1858», escribió, y la exposición de las galerías Grafton fue medio siglo más tarde. Tampoco tengo claro que la transformación de las Cone fuera acompañada de una nueva forma de pensar sobre la pintura como la que Fry se arriesgó a desarrollar. Ellas sencillamente se adaptaron a una nueva realidad artística y aprendieron cómo responder a ésta estéticamente desde que abandonaron las teorías que, en primer lugar, descalificaban esas obras como pintura, incluso aunque no tuvieran teorías para poner en su lugar. Es siempre posible un ajuste en esta dirección, aprender a responder sensitivamente y con discriminación ante obras a las que ninguna experiencia nos preparó. Para alguien cuya interacción con el arte es de este orden, no tiene ningún sentido una teoría acerca del fin del arte: uno continúa ajustándose y respondiendo a lo que aparezca, sin el beneficio de la teoría. En la década de los ochenta muchos coleccionaban arte porque era arte, sin nada parecido a una definición adecuada de qué lo hacía arte o por qué era importante.

En cierto nivel, Fry y Kahnweiler pueden ser vistos igualmente de esta manera, respondiendo preteoréticamente, por así decir, a obras que los conmocionaron tan importante y poderosamente, incluso aunque violaran los principios aceptados por ellos. Por esta misma causa, los pintores que hicieron el arte en cuestión no tenían probablemente un claro sentido de lo que sucedería después, o por qué producían obras que sabían que iban a provocar la especie de revulsión que he descrito. Lo que nuestros dos teóricos intentaron fue llenar un espacio en blanco en la práctica, para explicar al artista y al público qué sucedía y para imponer el patrón de un nuevo relato. Me parece que, en ambos casos, se pretendió suavizar las diferencias, para explicar, en el caso de Kahnweiler, que era sólo cuestión de adquirir el dominio requerido por una nueva forma de escribir sin explicar por qué se requería; en el caso de Fry, se trataba de demostrar continuidades entre lo que hacían Derain y Picasso y lo hecho por Poussin, sin explicar nuevamente por qué Poussin no fue objeto de una resistencia como la que enfrentaron aquellos pintores. Y yo pienso que tal vez podían haber dicho que la semejanza mimética de los primeros pintores encubría lo que había realmente de verdadero, y que no obstante la verdad remanente del nuevo arte había desmembrado los disfraces de la mimesis. Fue así como el nuevo arte llegó por sustracción, sustrayendo mimesis, o distorsionándola hasta el punto que ya no parecía ser el objeto del arte. Ni Fry ni Kahnweiler, me parece, estaban preparados para decir que el nuevo arte era realmente nuevo, o nuevo de manera diferente. Considero que el único pensador que alcanzó ese nivel de visión fue Clement Greenberg, quien merece un capítulo por sí mismo. Es interesante notar que cuando Greenberg puso al modernismo al nivel de una conciencia filosófica, estaba cerca el momento final del gran relato de las artes visuales. El modernismo terminó de un modo que Greenberg no pudo calcular.

Notas

1. «El Maestro dijo: ¿la bondad está realmente tan lejos? Si realmente queremos a la Bondad encontramos que estaba a nuestro lado», *The Analects of Confucius*, Nueva York, Vintage Books, N.D., libro 7, nº 29 (trad. cast.: *Analectas*, Madrid, Edaf, 1998).

2. Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*, Nueva York, Dover Publications, pág. ix (trad. cast.: *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999).

3. Henri Matisse, «Statements to Teriade», en *Matisse on Art*, Londres, Phaidon, 1973, pág. 58. (trad. cast.: «Ideas comentadas por Teriade» en *Reflexiones sobre el arte*, Buenos Aires, Emecé, 1977, pág. 145).

4. Joseph Margolis en «The Endless Future of Art», se empeña en argumentar que «pasado» y «futuro» pertenecen a los relatos, que son «construcciones», y de ahí que no pertenezcan al mismo arte. Pero esto es equivalente a argumentar que el arte es eterno y que *no puede* tener un comienzo, dado que los comienzos pertenecen a los relatos. Intenté oponerme a sus afirmaciones en mi propio artículo «Narrative and Never Endingness: a Reply to Margolis», en Arto Haapala Jerrold Levinson y Veikko Rantala (comps.), *The End of Art and Beyond*, Nueva York, Humanities Press, 1996.

5. Steve Lohr, «No Moore McJobs for Mr. X», *The New York Times*, 29 de mayo de 1994, sec. 9, pág. 2.

6. John Pope-Hennessy, *Cellini*, Nueva York, Abbeville Press, 1985, pág. 37.

7. Ernst Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psichology of Pictorial Representation*, Princeton, Princeton University Press, 1956, págs. 314, 388 (trad. cast.: *Arte e ilusión*, Madrid, Debate, 1998).

8. Karl Popper, *The Logic of Scientific Discovery*, Nueva York, Basic Books, 1959 (trad. cast.: *La lógica de la investigación científica*, Madrid, Tecnos, 1985).

9. Gombrich, *Art and Illusion*, pág. 73 (trad. cast.: *Arte e ilusión*, Madrid, Debate, 1998).

10. Ibídem, pág. 116 (trad. cast.: *Arte e ilusión*, Madrid, Debate, 1998).

11. Ibídem, pág. 8 (trad. cast.: *Arte e ilusión*, Madrid, Debate, 1998).

12. Ibídem, pág. 116 (trad. cast.: *Arte e ilusión*, Madrid, Debate, 1998).

13. Giorgio Vasari, *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects*, Londres, Bell and Daldy, 1868, pág. 2, pág. 384 (trad. cast.: *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos*, Madrid, Tecnos, 1998).

14. Ibídem, pág. 98 (trad. cast.: *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos*, Madrid, Tecnos, 1998).

15. Roger Fry, «The French Post-Impresionists» en *Vision and Design*, Londres, Pelican Books, 1937, pág. 194 (trad. cast.: *Visión y diseño*, Barcelona, Paidós, 1988).

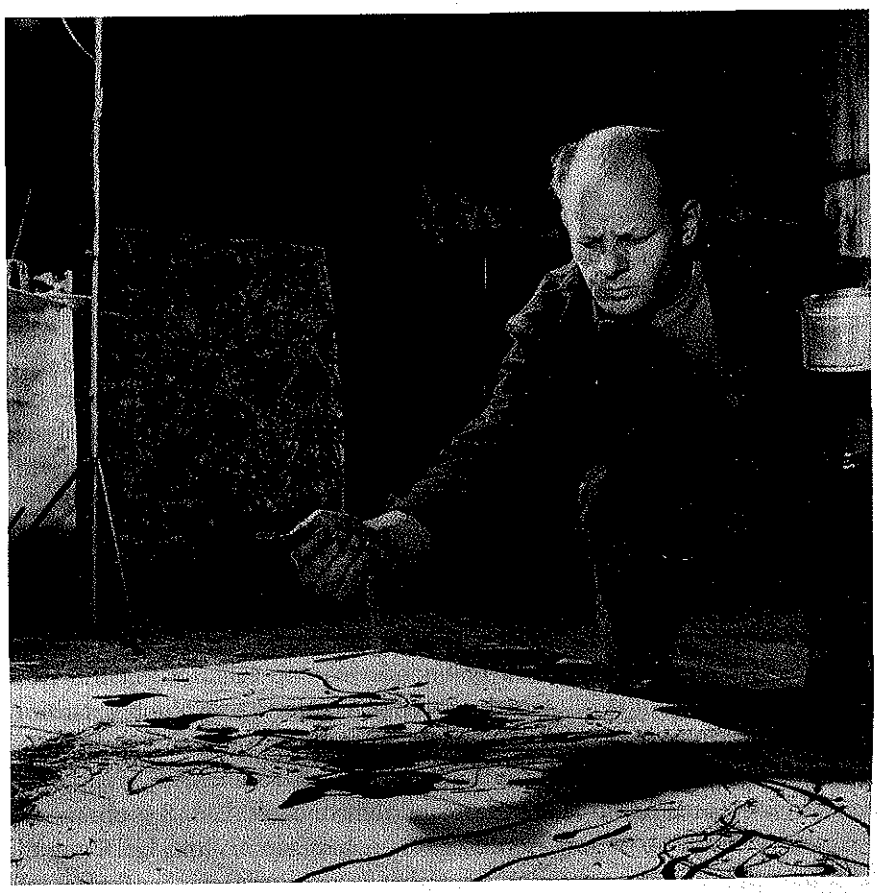
16. Roger Fry, citado en Richard Cork, *A Bitter Truth: Avant-Garde Art and the Great War*, New Haven, Yale University, 1994, pág. 18.

17. Daniel-Henry Kahnweiler, citado en Bois, *Painting as Model*, pág. 95.

18. Brenda Richardson, *Dr. Claribel and Miss Etta: The Cone Collection*, Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 1985, pág. 89.

19. Wilfred Scawen Blunt, *My Diaries: Being a Personal Narrative of Events, 1888-1914*, Londres, Martin Secker, 1919-1920, pág. 743.

20. Citado en Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the Twentieth Century*, Nueva York, Abrams, 1994, pág. 45



Fotografía de Jackson Pollock por Martha Holmes. Reproducido con permiso de *Life Magazine*, 9 de agosto de 1949. © Time INC.

Capítulo 4

El modernismo y la crítica del arte puro: la visión histórica de Clement Greenberg

En las páginas preliminares de su trabajo *Problemas de estilo,* publicado en 1893, Alois Riegl cree percibir una respuesta incrédula, de parte de sus lectores, a la idea de que el ornamento tiene una historia, y de ese modo revela cómo la idea de tener una historia fue entendida hace un siglo en los círculos de la historia del arte. La pintura era el paradigma de aquello que tendría una historia, construida como el arte de la representación mimética, por lo tanto, la historia de la pintura podría ser entendida entonces en términos del desarrollo interno de la adecuación representacional. Los artistas mejoraron la representación de las apariencias visuales, construyeron órdenes visuales que correspondían a lo que presentaba la realidad misma: y desde esta perspectiva, hay un desarrollo asimétrico en la secuencia de la representación en la pintura desde Cimabue y Giotto hasta (tan sólo para permanecer dentro de los límites de Vasari) Miguel Ángel, Leonardo y Rafael. Encontrando increíble que el ornamento debiera tener lo que Riegl explícitamente denomina «un progresivo desarrollo»,[1] los lectores de Riegl, en su opinión, quedaron paralizados por una tesis contra la que él polemiza incansablemente a lo largo de su libro: «la tesis de la interpretación materialista de los orígenes del arte» derivada de los escritos de

Gottfried Semper. El materialista ve el ornamento principalmente en términos de decoración de la superficie, y la decoración de la superficie principalmente en términos que derivan de, y refieren a, medios para satisfacer ciertas necesidades materiales de los seres humanos que requieren tejidos (específicamente: vestimenta y refugio). Los ornamentos derivan del mismo entrecruzamiento de los textiles y la cestería, allí donde quiera que el hombre haga vestimentas y recintos. En efecto, debido a su carácter elemental y universal, el ornamento debe tener tan poca posibilidad de poseer una historia como la reproducción, o más polémicamente, la percepción. Riegl se sintió obligado a destruir este modelo para poder establecer la posibilidad de un desarrollo progresivo, lo que significa, como en la pintura, que las últimas etapas en la secuencia de estilos ornamentales va más allá de las primeras en el hallazgo de las mismas metas artísticas, y las etapas más tempranas entran en la explicación de las últimas. Ernest Gombrich buscó, con considerable éxito, esa estructura paralela en el «desarrollo progresivo» de la pintura, y consiguió explicar a través de los mecanismos de «hacer y comparar» marcados por el progreso, por qué las personalidades más tardías en la historia podían comparar sus representaciones con las de sus predecesores, de los cuales aprendieron, y más allá de los cuales progresaron, del mismo modo en que podían compararlas con las apariencias, que presumiblemente continuaron siendo las mismas, etapa tras etapa en esa historia. No es necesario decir que si la obra más temprana no fuera preservada ni estudiada, no debería haber posibilidad de una historia de desarrollo progresivo, sino solamente un tipo de evolución natural. Aún en la época del Alto Paleolítico, en las paredes de la caverna de Lascaux, los últimos pintores tenían a sus predecesores como modelos, desde que la decisión ritual de que debería haber un espacio determinado para pintar, así como lo había para hacer el fuego,[2] hizo de la caverna una suerte de museo pedagógico anticipado. Por supuesto que nadie sabe qué significaba el progreso para nuestros antepasados del Paleolítico hace veinte mil años.

Hacia 1893, cuando fue publicado *Problemas de estilo* de Riegl, ésa era la idea sobre qué debería ser tener una historia, y continuó (hasta donde puedo decirlo) siendo la concepción prevaleciente del tener una historia cuando el historiador Hans Belting publicó en 1983 su tan profundo como elusivo «¿El fin de la historia del arte?», en donde registró el hecho de que, en ese sentido objetivo, el arte ya no parecía contener la posibilidad de una historia con un desarrollo progresivo. Y la pregunta para Belting sería entonces ¿cómo podría haber una historia del arte del presente, cuando falta esa condición objetiva? Podría haber, sin duda, una interpretación de obras individuales, o sea crítica de arte; y uno podría practicar, quizás, una suerte de erudición restringida a los límites que Riegl describe, relacionada con el estudio filosófico del ornamento en su propia era, marcada por una extrema reticencia de que los intercambios históricos se producían únicamente entre períodos muy limitados y regiones colindantes».[3] Ésta podría ser una forma de no tener una historia, y en el caso de las artes visuales, incluso una manera de haber llegado a un «fin del arte», dado que éste, entendido primariamente como pintura, ejemplificó una vez lo que significa tener una historia en el sentido de desarrollo progresivo. En su posterior *Bild und Kult*, una obra maestra desde cualquier criterio imaginable, Belting propone escribir la historia de las imágenes devocionales en Occidente «antes de la era del arte». Es interesante que su postura y su polémica fueran muy similares a las de Riegl. Tiene que defender la afirmación de que la imagen devocional tiene una historia, contra lo que considera como la concepción de que la imagen en sí misma no posee una historia, así como Riegl tuvo que defender la propuesta de que el ornamento tenía una historia, contra la opinión de Semper, que sostiene que todo está fundado en el mismo proceso material. De alguna manera, Belting maltrata el importante estudio *El poder de las imágenes* de David Freedberg, atribuyéndole la idea de que, dado que hacer imágenes es una propensión humana universal, que sea donde fuere es siempre la misma, la creación de imágenes no puede tener una historia. En el mismo sentido, Riegl maltrata a Semper, un pensador mucho más rico de lo que muestra Riegl. Belting quiere explicar históricamente a toda costa cómo la imagen devocional empieza a tener un papel central en la religión cristiana, que originariamente había aceptado la prohibición de producir imágenes. Afirma que esto no constituye una historia propia, en el sentido de desarrollo progresivo, dado que «no tenemos aún una armazón adecuada para estructurar los acontecimientos que moldearon la imagen en la era anterior al Renacimiento».[4] Más aún, no está claro que sea correcto hacer crítica del arte de las imágenes devocionales, porque ésas eran obras creadas antes de la era del arte y de ninguna manera se concibieron para el goce estético. Por ello, la opinión de Belting acerca de «tener una historia» parece respetar la opinión estándar, por más originales que hayan sido sus ideas y sus investigaciones. Su problema es concebir la historia de algo que carece de una historia «propia».

Entre el tiempo en que la estructura vasariana parecía ya no tener más aplicación al arte hecho anteriormente y el presente momento de desorden narrativo en la escena del arte (al cual Belting se refiere en su texto acerca del fin del arte), existe un período intermedio que, pienso, es el modernismo, durante el cual los artistas se dejaron de guiar por el imperativo que hizo posible que el arte tuviera la clase de historia que Riegl dio más o menos por supuesta en la última década del siglo XIX, aunque el modernis-

mo, como lo entiendo, ya había comenzado en aquel tiempo. Comenzó, de acuerdo con Clement Greenberg, en la obra de Manet, o, en mi opinión, con la desviación radical de la línea definida por los criterios de Vasari, en la obra de Van Gogh y Gauguin al final de la década de 1880. No se puede reprochar a Riegl por no haberse dado cuenta de algo que pasó desapercibido a los que en esos años estaban muy cerca de la pintura. Incluso aunque en ese entonces a Riegl le impactase la manera en que, con el advenimiento del *art nouveau,* empezaban a mezclarse las historias del ornamento y de la pintura, y hubiera sido sensible al modo en que la decoración se había vuelto una motivación artística en la obra de los que siguieron a Gauguin, y a como durante la apertura del salón de París —en la década de 1890— había crecido el interés por las artesanías y el mobiliario de diseño.

El problema es cómo continuar el relato de «desarrollo progresivo» con pinturas que ya no parecían continuar la historia vasariana, y la solución, tal como lo dijimos en el capítulo anterior, fue inicialmente la de salvar las apariencias, ya sea negando que eso *fuera* pintura (excepto en el más reducido y material sentido del término), o atribuyéndole motivos subversivos a los mismos artistas (motivos como los que guiaron a los dadaístas después de la Primera Guerra Mundial), pero que difícilmente figuren entre las motivaciones que permiten interpretar a los primeros modernistas. No desprecio a quienes intentaron explicar de esta manera el nuevo arte, pero vale la pena indicar que ésta no fue una estrategia a la que se haya recurrido en alguna fase temprana de la historia del arte, donde cualquier desarrollo podía ser justificado bajo los términos vasarianos. Y menciono esto para subrayar mi convicción de que el cambio en la historia del arte, desde el momento mimético al moderno, fue un cambio de clase y orden diferente al que caracterizó el desarrollo desde las estrategias de la pintura renacentista a las del manierismo, el barroco, el rococó, el neoclásico, el romanticismo, e incluso (aunque en principio pareciera radical) el impresionismo. Verdaderamente, bajo mi punto de vista, el cambio desde el arte modernista al posmoderno fue nuevamente una especie de cambio diferente a otros que dejaron la estructura básica de la pintura más o menos inmutable: se podrían ver profundas continuidades desde Rafael pasando por Correggio, los Carracci, Fragonard y Boucher, Ingres, Delacroix, hasta Manet, y así continuar creyendo en un desarrollo progresivo de la historia desde la posición de 1893. Estos cambios ocurren, se podría decir, fuera del límite del tipo de historia que intento contar, donde hay rupturas en el desarrollo, primero con el modernismo y después con el posmodernismo.

Los primeros teóricos que sintieron que se producía un cambio de orden diferente al de los que se pudieron tomar como etapas de un desarrollo lineal; Roger Fry, por ejemplo, o Daniel-Henry Kahnweiler, lo interpretaron de dos maneras diferentes. Una de esas maneras podría ser: el relato concluyó y un nuevo relato ha comenzado. Según el punto de vista de Kahnweiler un nuevo sistema de signos había reemplazado al viejo y podría ser reemplazado en su momento. Esto significa que, después de todo, a lo largo de la historia del arte no hubo un desarrollo, dado que aparentemente no es obvio que el cubismo representase un desarrollo con respecto al impresionismo. En este sentido, la tesis de Kahnweiler tiene cierta semejanza con la notable visión de la historia del arte articulada por Erwin Panofsky, de acuerdo con la cual la historia del arte es una secuencia de formas simbólicas que se reemplazan unas a otras pero que no constituyen una evolución. La actitud casi sorprendente de Panofsky consistía en tomar un descubrimiento que emblematizaba virtualmente el progreso, como la perspectiva lineal, y transformarlo en lo que denominaba forma simbólica, donde simplemente se trataba de una manera diferente de organizar el espacio. Y la manera en que se organizaba el espacio pertenecía a cierta filosofía subyacente manifiesta en otros aspectos de una cultura, como su arquitectura, su teología, su metafísica, e incluso sus códigos morales, que formaban totalidades culturales que se pueden estudiar mediante lo que Panofsky llama *iconología.* Pero entre esas totalidades culturales, así como en el arte que las expresa, no había una historia progresiva continua. Más bien, como yo lo veo, el tener una historia progresiva perteneció al arte de *una* de esas totalidades culturales, particularmente aquella que incluye al arte occidental desde alrededor del 1300 al 1900. Entonces, con el modernismo, nos movemos dentro de una nueva totalidad cultural que duró aproximadamente ochenta años, desde 1880 hasta 1965. Siendo leales a la filosofía de las formas simbólicas, podríamos encontrar expresiones de la misma estructura subyacente en todo lo que define nuestra cultura: nuestra ciencia, filosofía, política y códigos de conducta moral. Este punto de vista no me resulta antipático, y podría explicarlo de manera adecuada. Es en todo caso un modo de representar la diferencia entre lo que se podría llamar un cambio interno y un cambio externo en la historia del arte. Un cambio interno sucede en el interior de una totalidad cultural, dejando intacto el complejo subyacente. Un cambio externo es la transformación de una totalidad cultural en otra.

La otra respuesta, articulada por Roger Fry, fue que los artistas ya no tenían interés en imitar la realidad, sino en dar expresión objetiva a los sentimientos que la realidad les provocaba: «*Peindre non la chose mais l' effet qu'elle produit*», como escribió Stéphane Mallarmé en una frase que tuvo mucho significado para los modernistas abstraccionistas como Robert Motherwell. Este movimiento, desde el ojo a la psique, y desde la mimesis a la expresión, introdujo en el discurso crítico un número de factores que ante-

riormente no habían tenido relevancia especial (por ejemplo, la sinceridad). Quizá éste podría ser un relato de desarrollo progresivo de la expresión, en tanto los artistas aprenden a expresar sus sentimientos; pero siento que esto puede ser casi la historia de la creciente superación de las inhibiciones o del dar salida a sentimientos en otro tiempo reprimidos u ocultos. Sería una historia de la libertad, concebida como libertad de expresión. Sin duda hay una posible tecnología de la expresión (podemos encontrar algo parecido en el entrenamiento actoral, por ejemplo). Pero, antes de comenzar a repensar la historia del arte en los términos recomendados por la propuesta de Fry, desearía estar más seguro de lo que pienso con respecto a la verosimilitud de su propuesta.

El relato no avanzó siguiendo esos modos de lectura de los teóricos, e incluso debería ser evidente que si esas teorías fuesen verdaderas la idea de una historia progresiva está algo limitada. No obstante hay otra forma de leerlas. Lo que intentaron hacer, en *estas* lecturas, fue desplazar el relato hacia un nuevo nivel, donde el problema era redefinir el arte, y decir qué es filosóficamente cumpliendo el mandato hegeliano a través del arte mismo. En esta lectura era como si el relato avanzara ahora, no en términos de representaciones adecuadas, sino más bien en términos de representaciones filosóficas de la naturaleza del arte cada vez más adecuadas. Habría entonces una historia de desarrollo progresivo que contar, pero sería la historia de un progresivo grado de adecuación *filosófica*. Lo que no hay, me parece, es la percepción de qué fue lo que causó el cambio que determinó que apareciera un nuevo nivel reflexivo o la percepción de la estructura relato en la cual el arte nuevo (o modernista) continuó dentro de una forma relato, pero en un nuevo nivel. Para tal reconocimiento debemos recurrir a la obra de Clement Greenberg, quien, se podría decir, logró una autoconciencia del acceso a la misma, y cuyo pensamiento fue guiado por una poderosa y precisa filosofía de la historia. Es interesante notar que todos esos teóricos fueron también críticos, respondiendo, tal como lo veo, a la pregunta de cómo podría ser practicada la crítica de arte, si la tesis de Vasari ya no era filosóficamente adecuada.

El ascenso a un nivel de autoconciencia filosófica se podría imponer culturalmente más allá del arte, y es muy posible que sea una de las pautas para definir el modernismo entendido como una de las totalidades culturales de Panofsky. En uno de los primeros pasajes de *El ser y el tiempo*, Martin Heidegger observó: «El verdadero "movimiento" de las ciencias es el de revisión de los conceptos fundamentales que puede ser más o menos radical [...] El nivel de una ciencia se determina por su *capacidad* para experimentar una crisis de sus conceptos fundamentales».[5] Heidegger escribe más adelante: «Por todas partes se han despertado hoy en las distintas dis-

UNIVERSIDAD CATÓLICA

ciplinas tendencias a poner la investigación sobre nuevos fundamentos». Enumera casos de este tipo a través de un amplio espectro, y me atrevería a decir que él considera su propia obra como una contribución a dicha revisión en la filosofía. Propongo que pensemos el modernismo en general en esos términos, como un momento en que parecía que las cosas no podían seguir como estaban, y se debían buscar nuevos fundamentos para continuar. Esto explicaría por qué el modernismo fue a menudo una postulación de manifiestos. Todos los principales movimientos de la filosofía del siglo XX se preguntaron qué era la filosofía: el positivismo, el pragmatismo y la fenomenología hicieron cada uno de ellos críticas radicales a la filosofía, y cada uno de ellos intentó reconstruir la filosofía sobre cimientos firmes. En cierto sentido, el posmodernismo está determinado por un antifundacionismo, como en el pensamiento de Richard Rorty o Jacques Derrida, o por lo menos por el reconocimiento de que si debe haber fundamentos, éstos deben ser coherentes con un mundo del arte tan desestructurado como el que encontró Hans Belting. «La civilización occidental no es la primera civilización en cambiar y cuestionar sus propios cimientos», escribió Greenberg en 1960. «Pero es la que fue más lejos al hacerlo.»[6] Greenberg dice que «esta tendencia autocrítica» comenzó con Kant, a quien sutilmente clasifica como «el primer moderno real»* porque fue el primero «en criticar el mismo significado de crítica». Y dice además que «la esencia de la modernidad» radica «en el uso de los métodos característicos de una disciplina para criticar la disciplina». Ésta es una crítica *interna*, y significa, en el caso del arte, que bajo el espíritu modernista, es autocuestionador, en todos los aspectos. El arte es entonces su propio sujeto y, en el caso de la pintura, que esencialmente importa a Greenberg, el sujeto de la pintura fue ella misma. El modernismo fue un tipo de indagación colectiva desde la pintura hacia la pintura en el esfuerzo de exhibir qué es la pintura en sí misma. Lo que hace a Heidegger ser un filósofo «modernista» es que tomó la antigua pregunta del Ser, y antes de tratarla por ella misma, preguntó qué tipo de ser es quien se plantea la pregunta, por lo que en efecto su indagación es acerca de la pregunta misma. Lo que hace moderna a la pintura modernista es, según Greenberg, el tomar bajo sí misma la tarea de determinar «a través de sus propias operaciones y obras, los efectos exclusivos de sí misma». Esta esencia del arte coincidió, en el pensamiento de Greenberg, «con todo lo que es único en la naturaleza de su medio». Y siendo verdad esta esencia, cada obra modernista estaba obligada a «eliminar... cualquier y todo efecto que pudiera concebirse como

* Hemos optado por traducir literalmente del original: «moderno» «modernista», etc.; Nótese que estos términos no se corresponden con su sentido en castellano. (*N. del e.*)

prestado desde o por los medios de otro arte». En consecuencia, cada arte, bajo la autocrítica, debería «volverse puro», un concepto que Greenberg tal vez tomara prestado de la noción de Kant de *razón pura*. Para Kant hay una forma de conocimiento puro cuando «carece absolutamente de empirismo», es decir cuando es conocimiento puro *a priori*.[7] Y *razón pura* es la fuente de los «principios para conocer algo absolutamente *a priori*».[8] Para Greenberg cada pintura modernista tendría que ser entonces una crítica de la pintura pura: pintura desde la cual uno estaría capacitado para deducir los principios peculiares de ese arte en tanto tal. Greenberg, notoriamente, identifica la esencia de la pintura con el plano: «Fue el énfasis en el carácter ineluctablemente plano de la superficie lo que subsistió como más fundamental que cualquier otra cosa en el proceso por el cual bajo el modernismo el arte pictórico se critica y define a sí mismo». En tanto que el énfasis en el plano no excluye la representación en la pintura, éste excluye la ilusión que requiere el uso del espacio tridimensional, que es un préstamo de otro arte y, por tanto, un elemento externo a la pintura pura. El proyecto vasariano fue entonces un proyecto de usurpación: la pintura tenía una historia de progreso sólo por usurpar las prerrogativas de la escultura.

A pesar de lo que se diga acerca de la caracterización positiva que hace Greenberg de la pintura modernista, mi interés en ella radica en la poderosa visión histórica del modernismo que expresa. El mérito de Greenberg fue haber percibido la historia posvasariana como una historia de autoexamen, y el identificar al modernismo con ese esfuerzo de poner a la pintura (y en realidad a cada una de las artes) en un fundamento inconmovible derivado del descubrimiento de su propia esencia filosófica. Pero Greenberg es típico del período que trata de analizar, dado que tiene su propia definición de lo que debe ser la esencia de la pintura. En esto pertenece a la era de los manifiestos, tanto como Mondrian, Malevich o Reinhardt, quienes intentaron definir la pintura pura. El asunto es que, en general, lo que marcó las directrices del modernismo fue dar una definición filosófica al arte. Greenberg reconoce esto como una verdad general histórica, y, al mismo tiempo, trató de estipular su propia definición filosófica.

Antes de examinar detalladamente el pensamiento de Greenberg, intentemos observar superficialmente a qué historia del arte se ajusta. Y acá hay una analogía de género. La historia del arte es estructuralmente paralela a la historia del desarrollo de individuos como nosotros. Nuestro primer período está marcado por el dominio de los métodos para conseguir pinturas del mundo externo cada vez más fiables, de la misma manera que lo hizo la historia de la pintura occidental. No hay duda de que esta historia continúa, pero llega un momento en que hemos dominado los artificios de la representación y tenemos una pintura del mundo claramente fiable. Nos

movemos hacia un nuevo nivel de pensamiento cuando empezamos a vernos a nosotros mismos como parte de la historia y tratamos de tener una pintura ciertamente clara de qué es lo que somos. Esto corresponde al momento de la autoconciencia en que la pintura, por razones que no voy a intentar identificar, empezó a preguntarse qué es, y el acto mismo de pintar se volvió simultáneamente una investigación filosófica acerca de la naturaleza de la pintura. Hay un momento hermoso en el diálogo *Fedro* cuando Sócrates, adelantado como siempre, desestima cierta línea de cuestionamiento diciendo que no tiene tiempo para esos asuntos: «Aún no puedo, según la inscripción de Delfos, conocerme a mí mismo, y aún ignorando eso me resulta ridículo considerar lo que no me concierne».[9] En la introducción a su *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Locke escribió: «El entendimiento, como el ojo, aunque nos hace ver y percibir todas las cosas, no tiene noticia de sí mismo; y requiere arte y esfuerzo convertirlo en su propio objeto».[10] El modernismo fue un movimiento colectivo análogo que atravesó toda la cultura: para hacer las actividades y empresas de la cultura objetos para ellas mismas. En una aguda defensa del modernismo contra el tipo de ataques usual, esta vez contra la exposición *Neue Kunstlervereinigung München* de 1909, Franz Marc habló del movimiento que entonces se extendía a través de Europa como «desafiantemente autoconsciente»,[11] y por lo tanto no como la patología de unas pocas mentes enfermas. El modernismo es entonces la edad de la autocrítica, tanto en forma de arte, de ciencia, filosofía, o moral: nada está dado por sentado por más tiempo, y difícilmente podemos asombrarnos de que el siglo XX sea la era por excelencia del trastorno. El arte es un espejo de esta totalidad cultural, pero lo es también cualquier otra cosa. Como filósofo y crítico, Greenberg pertenece, en este sentido, al alto modernismo, cuya dimensión pictórica articuló más poderosamente que cualquier otro: él es un crítico de la pintura pura o de la pintura en su pureza.

Las direcciones internas del modernismo, como Greenberg las vio, fueron desde el principio al fin fundacionalistas. Cada una de las artes, la pintura de la misma manera que otras, debía determinar lo que le era peculiar —lo que pertenece sólo a ella—. Por supuesto que la pintura «estrecha el área de su competencia, pero al mismo tiempo eso hace mucho más segura la posesión de tal área». Por lo tanto, la práctica de un arte era al mismo tiempo una autocrítica de ese mismo arte, y eso significa la eliminación por parte de cada una de las artes de «todos y cada uno de los efectos concebidos como préstamo de o por medio de otras artes. De esta manera cada arte podría ser considerado "puro",.y encontrar en esa pureza la garantía de sus cualidades y su independencia. "Pureza" significa autodefinición». Nótese el propósito crítico implícito aquí: es una crítica de una obra de arte

que es impura, por así decir, dado que contiene una mezcla de algún medio ajeno a sí misma. Se vuelve una reflexión crítica estándar al afirmar que tal arte mezclado no es realmente pintura, o ni siquiera realmente arte. Este tipo de esencialismo es la matriz de mucho de lo que en nuestro tiempo fue tenido por crítica moral. Su opuesto es también una matriz, una marca del haber entrado en una nueva era histórica. De la misma manera en que: «¡Sé un hombre!» se vuelve un imperativo para que surja el verdadero lado femenino de uno.

La historia del modernismo es una historia de purgación o purificación genérica, del desembarazarse del arte de cualquier cosa que no le sea esencial. Es difícil no escuchar los ecos políticos de esas nociones de pureza y purga, cualquiera que fuera la inclinación política que Greenberg realmente tuviera. Esos ecos todavía resuenan y atraviesan los campos tormentosos de las luchas nacionalistas; la noción de limpieza étnica se volvió un estremecedor imperativo de los movimientos separatistas alrededor del mundo. No es sorprendente, sino simplemente chocante, reconocer que la analogía política del modernismo en arte fue el totalitarismo, con sus ideas de pureza racial y su proyecto de expulsar todo lo que se percibía como contaminante. Greenberg escribió: «cuánto más estrictamente se definan las normas de una disciplina, éstas serán menos aptas para permitir la libertad en múltiples direcciones. Las normas esenciales o convenciones de la pintura son al mismo tiempo las condiciones limitantes que la pintura debe cumplir para ser experimentada como pintura». Y, como si subrayara la profundidad de la analogía política, Greenberg escribió, a propósito de una exhibición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York: «El eclecticismo extremo ahora predominante es insalubre, y debe ser impedido, incluso arriesgándose al dogmatismo y la intolerancia».[12] Greenberg fue una persona dogmática e intolerante, pero el dogmatismo y la intolerancia pertenecen a la sintomatología (siguiéndolo a él en el uso del imaginario médico) de la era de los manifiestos. Uno no puede usar el idioma de la pureza, la purgación y la contaminación y al mismo tiempo adoptar fácilmente posturas de aceptación y tolerancia. Porque los puntos de vista de Greenberg extrajeron su energía desde lo que podemos decir que era el espíritu de los tiempos, no estuvo solo en su denuncia, lo que aún es un rasgo del discurso crítico de Nueva York que sigue vigente —incluso en nuestra era de relativismo y multiculturalismo, cuando se podría esperar un mayor grado de tolerancia y apertura.

El comentario de Greenberg acerca de «la intolerancia y el dogmatismo» fue de hecho escrito en 1944, dieciséis años antes de las grandes formulaciones de «Modernist Painting», y por esta razón antes de la verdadera aparición del expresionismo abstracto y la pintura de la escuela de

Nueva York, con la cual Greenberg está inextricablemente asociado, y cuyo matrimonio con esa escuela le dio un alto grado de credibilidad. El artículo sobre Jackson Pollock de la revista *Life*, que lo acredita como un «crítico de Nueva York formidablemente pedante», donde afirma que es «el mayor pintor norteamericano del siglo XX», apareció el 8 de agosto de 1949. De hecho, Greenberg había expresado su idea en 1947, de que Pollock era «el más poderoso pintor en la Norteamérica contemporánea y el único que prometía ser el mayor». Y ya en 1943 celebró que las telas de Pollock en la galería de Peggy Guggenheim's Art of This Century Gallery estaban «entre los más vigorosos lienzos abstractos americanos que he visto». Pero cuando publicó en 1939 su ensayo «Avant-Garde and Kitsch» Greenberg estaba en posesión de su filosofía básica de la historia. Pollock en ese tiempo trabajaba bajo la influencia del arte mexicano, especialmente en el lenguaje de José Clemente Orozco, y la única abstracción americana acerca de la cual se podía hablar era el neoplasticismo geométrico de los seguidores de Mondrian. He aquí como Greenberg caracterizaba en aquellos tiempos el arte de vanguardia:

> En su búsqueda de lo absoluto la vanguardia llegó a lo «abstracto» o al arte no objetivo —y la poesía también—. Los poetas y los artistas de vanguardia tratan, en efecto, de imitar a Dios en la creación de algo válido sólo en sus propios términos, de la manera en que la naturaleza es válida por sí misma, en la manera en que un paisaje —no su pintura— es estéticamente válido: algo dado, increado, independiente de significados, parecidos u originales. El contenido está disuelto tan completamente dentro de la forma que las obras de arte o literatura no se pueden reducir en su totalidad o en parte a algo que no sean ellas mismas.[13]

Esto verdaderamente es como si el propósito de la vanguardia hubiese sido eliminar la distinción entre la realidad y el arte, construyendo una realidad adjunta, sin más significado del que posee la propia realidad, y con cualidades estéticas análogas a las de los amaneceres y los oleajes, las montañas y los bosques, las flores reales y los cuerpos hermosos. Una obra de arte, parafraseando la famosa sentencia, no debe *significar* sino *ser*. En la verdad filosófica esto es una teoría imposible, y su imposibilidad se hace manifiesta en los años sesenta cuando los artistas produjeron objetos tan parecidos a los objetos reales —pienso una vez más en la *Brillo Box*— que se hizo evidente que la verdadera pregunta filosófica era cómo evitar su simple disolución en la realidad. Un pequeño paso hacia la solución fue reconocer que, tal como lo dijo Greenberg, la realidad no tiene sentido, pero que, contrariamente a su postura, el arte sí lo tiene. A lo sumo uno

puede afirmar que la realidad define un límite al cual se puede decir que el arte se aproxima —pero que no puede alcanzar bajo pena de dejar de ser arte—. En 1957, refiriéndose a Picasso, Greenberg escribió: «Como cualquier otro tipo de pintura, la modernista tiene éxito cuando su identidad como pintura, y como experiencia pictórica deja fuera la conciencia de sí misma como un objeto físico».[14] Pero esto es justamente un acto de fe: ¿cómo una pintura roja monocroma se diferencia de una mera superficie plana cubierta con pintura roja? Greenberg creía que el arte, solo y sin ayuda, se presentaba a sí mismo ante el ojo como arte. Sin embargo, una de las grandes lecciones del arte en los tiempos recientes es que esto no es posible, que las obras de arte y los objetos reales no se distinguen sólo por la inspección visual.

Greenberg parece haberse vuelto sensible a este dilema. En su famoso ensayo «La crisis de la pintura de caballete» de 1948 describe las consecuencias de los impulsos que conducen al modernismo. Ellos tienden —«pero sólo tienden», nos previene— «a reducir la pintura a una superficie relativamente indiferenciada». Pero la pintura más avanzada —la de la superficie pintada totalmente plana— se aproxima a la condición de la pared o a lo sumo a la condición de «decoración —de motivos de papel pintado para paredes, capaces de ser repetidos indefinidamente—».[15] Esta «disolución de la pintura dentro de la pura textura, sensación sin mezcla, dentro de la acumulación de unidades más pequeñas de sensación, parece responder a algo profundamente asentado en la sensibilidad contemporánea». Continuando una analogía política fascinante, anotó: «Esto corresponde tal vez al sentimiento de que fueron agotadas todas las distinciones jerárquicas, que no hay área u orden de la experiencia que sea intrínseca y relativamente superior a cualquier otra». Sea lo que fuere que eso signifique, Greenberg sintió que la consecuencia de la pintura de caballete (que había sido el vehículo de la historia del arte percibida como un progreso constante), fue que el impulso de los artistas que tendían a superar los límites filosóficos de la pintura era algo que ellos «no pueden detener» sino mediante «lo que estos artistas están destruyendo».

Este «no pueden detener» me hace retornar a la idea de inevitabilidad histórica que motivó mi discusión acerca de la filosofía del arte de Greenberg. La teoría se plantea de la siguiente manera, usando las propias palabras de Greenberg tanto como sea posible: «El poeta o el artista se vuelven hacia el medio de su propio oficio desviando su atención del tema de la experiencia común». Esto significa, en efecto, una transformación, al menos en el caso de la pintura, de la representación al objeto, y desde el contenido a la superficie, o a la pintura en sí misma. Ésta, insiste Greenberg, «es la génesis de lo abstracto», pero es una clase especial de abstraccionismo, que uno podría llamar lo abstracto *material*, donde las propiedades físicas de la pintura —su forma, su materia, su superficie plana— se vuelven la esencia inevitable de la pintura como arte. Voy a contrastar esto con lo que podría llamarse abstracto *formal*, con el cual está indisolublemente asociado el nombre de Greenberg. El neoplasticismo es formalmente abstracto. Pollock, en cierto sentido, fue un materialista abstracto. En su revisión de 1943, Greenberg habla de la «tierra» de la que Pollock extrae ese efecto (que se remonta en la pintura americana a Ryder y Blakelock): «en las más grandes obras de Pollock abunda la tierra». Y habla acerca de las «incrustaciones gredosas» como si describiera ejemplos geológicos. Cuando en 1939, Greenberg escribió sobre ciertos artistas intentó apoyar sus argumentos, me parece que muy pobremente, en una estética materialista. «Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Brancusi e incluso Klee, Matisse y Cézanne», escribió, «extraen su principal inspiración del medio en el que trabajan.» En «Towards a Newer Laocoön», publicado en 1940, escribió: «Guiándose [...] por la noción de pureza derivada del ejemplo de la música, la vanguardia en los últimos cincuenta años (nótese que esto nos retrotrae a 1889, cuando me parece a mí que comenzó realmente el alto modernismo) consiguió una pureza y una delimitación radical de sus campos de actividad, para los cuales no existe un ejemplo previo en la historia de la cultura». Y la pureza en sí misma está caracterizada como lo que debe ser, veinte años más tarde: «La aceptación, la voluntaria aceptación, de los límites del medio del arte específico». Este relato, como el vasariano, es progresivo y en un algún sentido se propone un desarrollo: es el relato de «la sucesiva rendición de la resistencia del medio». «Tan inexorable era la lógica de este proceso», escribió Greenberg. No voy a concluir la frase, porque sólo quiero llamar la atención sobre el concepto de inevitabilidad histórica contenida en esta rendición de cuentas. Se trata de un progreso que termina con la destrucción de la pintura de caballete y la disolución de las distinciones entre pinturas y meras paredes. Greenberg también tuvo su propia noción del fin del arte, como cualquiera que perciba la historia del arte como un relato en desarrollo.

Hay varios pasajes en la evolución del relato de Greenberg donde sus ejemplos tal vez no resisten su caracterización. Picasso, cualquier cosa que fuera lo que tuviese en mente al pintar *Guernica*, estaba muy poco interesado en los límites del medio: le interesaba mucho más el significado de la guerra y el sufrimiento. Miró, quien concibió su *Naturaleza muerta con zapato viejo* como su propio *Guernica*, no lo concibió como algo abstracto en ningún sentido de la palabra: «La guerra civil (española) fue toda estallidos, muertes, tiroteos, y yo quería pintar ese tiempo verdaderamente dramático y triste».[16] Miró rehusó con vehemencia la etiqueta de abstraccionista hasta el punto de que llegó a negar en una entrevista posterior que Mondrian fuese realmente un pintor abstracto. Todo esto, creo, se puede admitir, sin ese materialismo

profundamente sensible de Greenberg, que expresa en un pasaje muy discutido en «Modernist Painting»:

> Las artes realistas y naturalistas tuvieron que disimular el medio, usando el arte para ocultar el arte. El modernismo usó el arte para llamar la atención sobre el arte. Las limitaciones que constituyen el medio de la pintura —la superficie plana, la forma del soporte, las propiedades del pigmento— fueron tratadas por los viejos maestros como factores negativos que podrían ser reconocidos sólo implícita o indirectamente. Durante el modernismo esas mismas limitaciones vinieron a ser consideradas como factores positivos, y fueron reconocidas abiertamente. Las pinturas de Manet fueron las primeras modernistas en virtud de la franqueza con que declararon las superficies planas donde estaban pintadas. Los impresionistas, en el despertar de Manet, abjuraron de las veladuras y las superposiciones, para no dejarle al ojo dudas acerca del hecho de que los colores que usaban para pintar salían de tubos o potes. Cézanne sacrificó la verosimilitud o corrección, a efectos de ajustar su dibujo y diseño más explícitamente a la forma rectangular de los lienzos.[17]

Esto, si es verdad, nos ayuda a comprender la abrumadora resistencia a los impresionistas cuando hicieron su primera exposición. Pero me interesa subrayar la identificación de Manet como inicio, evidenciando la extraordinaria intuición histórica de Greenberg. Fue precisamente con Manet que Oswald Spengler asoció el *fin* de la pintura en la decadencia de Occidente: «Con la generación de Manet, todo había terminado». Comienzo o final, quedó claro en todo caso que Manet marcó un cambio profundo. «La pintura —se dirá pues— ha seguido floreciendo doscientos años más», afirma Spengler. «Aún sigue floreciendo hoy. Pero no nos engañemos.»[18] Es sorprendente que el legado del modernismo haya sido identificado en tiempos muy recientes con «la muerte de la pintura», como pude confrontar a su debido tiempo. Pero por ahora mi interés es únicamente el reconocimiento de la tremenda hazaña de Greenberg al desplazar el relato de la historia del arte hacia un nuevo plano, incluso aunque pudiera haber alguna resistencia a su estricta identificación de la esencia del medio de la pintura con el plano de las superficies.

En este punto permítanme referirme a la pincelada (y su implicación con sus análogos expresionistas, el goteo, el golpe, el frotado, etc.), como una confirmación parcial del punto de vista de Greenberg, pero también como algo que él pudo haber usado en el lugar del plano como criterio de la pintura en tanto tal. Me llama la atención que en la historia de la pintura occidental, la pincelada haya sido durante mucho tiempo invisible, algo que uno podía saber que estaba ahí y que veía tarde o temprano, exactamente de la misma manera que vemos tarde o temprano los puntos de luz del monitor de televisión; al igual que los puntos de luz, la pincelada debe tener un modo de ofrecer una imagen, sin que forme parte del significado de esa imagen. De ese mismo modo, la televisión pretendió alcanzar resoluciones cada vez más altas hasta que los puntos de luz literalmente desapareciesen de la conciencia visual, siendo actualmente más un tema de la óptica que una convención estética. Por «convención estética», me refiero a un acuerdo tácito de no prestarle atención a la pincelada. Esto es posible cuando en los casos ordinarios las pinceladas no se pueden interpretar como parte de la imagen, pero también por el tremendo poder de las teorías miméticas de la representación pictórica, y finalmente por el que tuvo el concepto de ilusión a través de la historia de la pintura hasta los primeros dos tercios del siglo XIX. Déjenme ofrecer un argumento de esto.

Cuando se inventó la fotografía, en 1839, el pintor Paul Delaroche dijo que la pintura había muerto. Trabajaba en un lienzo sobre la historia del arte de treinta pies cuando se enteró de las novedades de la invención de Daguerre. Fuese lo que fuese que ese lienzo mostrara acerca del uso del pincel, tenía una superficie que parecía fotográfica, o sea, sin pincelada. De aquí le debe haber parecido a Delaroche que todas las habilidades que había desarrollado se podían construir mediante un mecanismo que, una vez resuelto el problema de la escala, produciría una obra indiscernible de la suya. No se le ocurrió decir: «¿Qué pasa con las pinceladas?». Esto podría haber implicado que la cámara era incapaz de conseguir la calidad de superficie y alcanzar lo que la pincelada visible y palpable puede. El arte de Delaroche ejemplifica lo que quiero decir con la invisibilidad de la pincelada, y no podría hacer su famosa declaración si hubiera investido a la pincelada con algún tipo de importancia estética.

La pincelada sobresale en la pintura impresionista, pero no fue ésa la intención del movimiento. Tenían en cuenta el factor óptico más que la mixtura física, y yuxtaponer salpicaduras de color para lograr intensidad cromática, pero las salpicaduras no se fusionaban. Esas manchas quedan estridentemente visibles, tanto como podrían serlo en un esbozo al óleo que se exhibe como pintura terminada, puesto que el concepto de pintura terminada implica disimular las pinceladas. Me resulta evidente que la pincelada se vuelve importante sólo cuando el ilusionismo retrocedió como objetivo de la pintura y la mimesis retrocedió como la teoría definitoria del arte, lo cual desde mi punto de vista dio una validación retroactiva a las telas impresionistas, aceptadas ahora por aquello que los impresionistas podrían haber considerado malas razones. No es posible proponerse mirar los puntos de la pintura puntillista; idealmente éstos desaparecen en favor de la imagen luminosa, lo cual nunca sucede porque el ojo tiene sus limi-

taciones. Desde mi punto de vista, esas validaciones tuvieron lugar cuando la pintura en sí misma llegó a ser un fin más que un medio, y cuando la pincelada indicó que se debía mirar la pintura antes que mir a través de ella, en el sentido en que «a través de» implica transparencia. Tiendo a creer que cuando pasó esto la distinción entre los que están dentro y los de fuera, entre especialistas y público, se hizo oscura en sí misma. Ver la pintura como un mero pintar significa verla desde el punto de vista del artista. Con esta diferencia los impresionistas aplicaban pinceladas intentando que se fundieran en la percepción del observador, por lo que el ver cosas desde el punto de vista del artista podría significar verlas como determinadas por lo que el artista suponía que podía ser el punto de vista del observador si funcionaba la ilusión. Esto es análogo al caso de la producción teatral, donde el escenario está colocado de manera que se logre lo que el *metteur en scene* cree que promueve la ilusión. Naturalmente, el mismo impulso artístico que da la pincelada a la atención consciente del público hace que los mecanismos de la producción teatral sean parte de la experiencia teatral, permitiéndonos, como sucedió, ver la parte de atrás del escenario al mismo tiempo que la parte delantera. Sin embargo, ningún dramaturgo, del que yo tenga conocimiento, fue tan lejos como para hacer una puesta coherente basada sólo en escenógrafos que tirasen cuerdas y moviesen planos: podría haber sido la analogía adecuada de la elaboración de una pintura coherente exclusivamente con pinceladas, como fue norma con la pintura del expresionismo abstracto. En todo caso, con la pintura impresionista, por primera vez la perspectiva del que está dentro fue la perspectiva del que está fuera. La pintura tomó el control y los artistas decidieron que los placeres del pintor se terminaron, como los del observador, quien, como el pintor, se volvió un sensualista de la pintura.

Se podría argumentar, si aceptamos la estética materialista de Greenberg, que el modernismo comenzó con los impresionistas porque hicieron visible la salpicadura y la mancha, aunque seguramente pretendieron capturar los placeres de la vida burguesa, como los historiadores del arte sostuvieron en los últimos años. Y algo similar sucede con Van Gogh, cuyas superficies incididas y labradas no se pueden obviar, por más atrapados que estemos por las imágenes de su arte. Verdaderamente, la percepción de los gestos apasionados del artista, que tenemos a partir de esas inequívocas superficies, es un componente importante. Dada la duradera energía de la imagen romántica del «artista», incluso en nuestro propio tiempo, es un componente importante de la popularidad de su pintura.

Greenberg pone énfasis en el plano de la pintura —«el ineluctable plano de la superficie»— dado que «el plano era la única condición que la pintura no compartía con ningún otro arte», y el modernismo fue la dirección

(desde su punto de vista) que define cada medio a través de lo que sólo él posee, y lo que lo diferencia de cualquier otro. Es difícil pensar en algo más específico de la pintura que la pincelada —incluso la carencia de pincelada es una propiedad de cierto tipo de pintura, en contraste con la poesía (occidental al menos, la poesía oriental es otra cosa), que carece de pinceladas como cuestión de género—. Pequeña cuestión. El asunto es que Greenberg define una estructura relato que continúa naturalmente el relato vasariano, en que la sustancia del arte se vuelve lentamente el sujeto del arte. Y esto sucedió insidiosamente, sin que quienes fueron afectados comprendieran que habían sido afectados por lo que podríamos llamar (siguiendo al profesor Quine) el triunfo de los medios. «Manet comenzó el modernismo» es una oración muy similar a «Petrarca abrió el Renacimiento», como designé la oración relato, y esto está marcado por el hecho de que ni Manet ni Petrarca sabían lo que hacían bajo esas descripciones históricamente cruciales. Hubo un ascenso a un nuevo nivel de conciencia sin que, necesariamente, aquellos que lo ejecutaron tuvieran conciencia de ello. Revolucionaba un relato que creían estar continuando. «Bajo el modernismo el arte avanzó por el mismo camino que llevaba antes.»

El modernismo llegó a su fin cuando el dilema reconocido por Greenberg entre obras de arte y meros objetos reales ya no pudo ser articulado por más tiempo en términos visuales, y cuando fue imperativo sustituir una estética materialista en favor de una estética del significado. Esto, nuevamente desde mi punto de vista, sucedió con el advenimiento del pop. Del mismo modo en que en su primera fase el modernismo encontró resistencia en las afirmaciones de que sus practicantes eran incapaces de pintar, el posmodernismo no fue percibido por Greenberg como el comienzo de una nueva era, sino como un destello en la historia materialista del arte, cuyo episodio siguiente fue la abstracción pospictórica. Aunque tal vez nada defina mejor la transición del modernismo a nuestra época que la decreciente aplicación de la teoría estética clásica al arte del momento presente. Por consiguiente, esto es lo próximo que trataré.

Notas

1. Alois Riegl, *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*, Princeton, Princeton University Press, 1992, pág. 3 (trad. cast.: *Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, pág. 1).

2. Meyer Schapiro, «On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Sign», en su *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and*

Society, Nueva York, George Braziller, 1994, pág. 1 (trad. cast.: *Estilo, artista y sociedad*, Madrid, Tecnos, 1999).

3. Riegl, *Problems of Style*, pág. 3 (trad. cast.: *Problemas de estilo*, pág. 1).

4. «Si uno consulta el libro de David Freedberg *The Power of Images* (trad. cast.: *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992), se encuentra una advertencia contra el intento de proyectar una historia de la imagen, así el autor considera la imagen como una realidad siempre presente frente a la cual la humanidad respondió siempre de la misma manera», Hans Belting, *Likeness and Presence*, pág. xxi. Tengo mis propios reparos con el libro de Freedberg, aunque es muy posible que él nunca haya dicho algo como eso.

5. Martin Heidegger, *Being and Time*, Nueva York, Harper and Row, 1962, pág. 29 (trad. cast.: *El ser y el tiempo*, México, FCE, 1951, pág. 12).

6. Greenberg, «Modernist Painting», *The Collected Essays and Criticism*, 4, pág. 85. A menos que se indique específicamente, todas las referencias pertenecen a este texto.

7. Immanuel Kant, «Introduction», *Critique of Pure Reason*, Londres, Macmillan, 1963, pág. 43 (trad. cast.: *Crítica de la razón pura*, Buenos Aires, Losada, 1992, tomo I, pág. 148).

8. Ibídem, pág. 58 (trad. cast.: I, pág. 163).

9. Platón, *Fedro*, 229e-230a, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1977, pág. 854. Platón, aquí y en cualquier otro lugar, es astuto. Compárese la contradicción con su enunciación anterior en el diálogo. ¿Cuán seguro puede estar? Debo a mi estudiante Elinor West, la estrategia de observar esas tensiones en los diálogos, que, desde su punto de vista, son las claves del significado de los mismos. Espero que haya tenido éxito en la sistematización de sus descubrimientos.

10. John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, A. C. Frazier (comp.), Oxford, Clarendon Press, 1894 1, pág. 8 (trad. cast.: *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Madrid, Aguilar, 1987).

11. Franz Marc, «Letter to Heinrich Tannhauser», citado en Bruce Altschuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, Nueva York, Abrams, 1994, pág. 45.

12. Greenberg, «A New Installation at the Metropolitan Museum of Art, and a Review of the Exhibition *Arte in Progress*», en *The Collected Essays and Criticism*, 1, pág. 213.

13. Greenberg, «Avant-Garde and Kitsch», *The Collected Essays and Criticism*, 1, pág. 18.

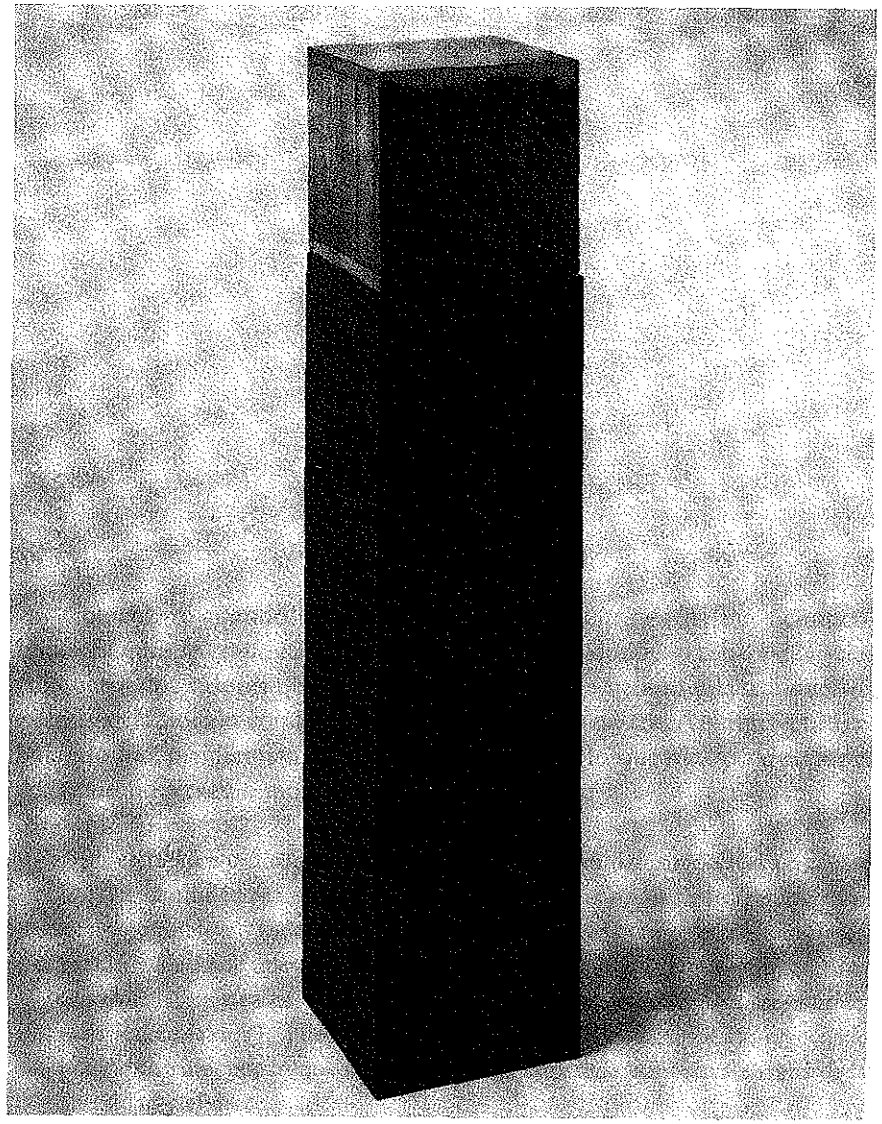
14. Greenberg, «Picasso at Seventy Five», *The Collected Essays and Criticism*, 4, pág. 33.

15. Greenberg, «The Crisis of the Easel Picture», *The Collected Essays and Criticism*, 2, pág. 223.

16. Joan Miró, *Selected Writings and Interviews* (comp.), Margit Rowell, Boston, G. K. Hall, 1986, pág. 293.

17. Greenberg, «Modernist Painting», *The Collected Essays and Criticism*, 4, pág. 87.

18. Oswald Spengler, *The Decline of West: Form and Actuality* (Nueva York, Knopf, 1946), 1, pág. 288 (trad. cast.: *La decadencia de occidente*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993, págs. 266 y 367). Agradezco a Chares Haxtausen el haberme llamado la atención acerca de la exposición de Spengler.



Box with the Sound of its Own Making (1961), Robert Morris. Cedido por: Seattle Art Museum y el señor y la señora Basley Wright. Crédito de la fotografía: Paul Macapia.

Capítulo 5

De la estética a la crítica del arte

Comenzaré citando un pasaje de la obra maestra de Arthur Schopenhauer *El mundo como voluntad y representación*, donde se refiere a la relación entre dos valores que considera antitéticos: la belleza y la utilidad. Al examinar la noción romántica de genio, la identifica como el intelecto trabajando independientemente de la voluntad, por lo que «las producciones del genio no sirven a ningún propósito utilitario»:

> Sea música o filosofía, pintura o poesía, la obra del genio no es un objeto útil. La inutilidad es una de las características de las obras de los genios; es su título de nobleza. Todas las otras obras humanas existen sólo para la preservación y alivio de nuestra existencia; a ésas no las discutiremos aquí: en cambio aquéllas existen para ellas mismas, y en ese sentido están para ser consideradas como la flor [...] de la existencia. Nuestro corazón es por eso regocijado por su disfrute, por lo que nos elevamos de la pesada atmósfera terrena de la necesidad y el deseo.[1]

Esta poderosa distinción entre consideraciones estéticas y prácticas está inferida de una de las grandes investigaciones fundacionales de la estética

filosófica, la que tendió a refutar toda tendencia a preguntar qué utilidad práctica tiene por sí misma la experiencia estética. Las cuestiones prácticas están determinadas por los intereses que pudiera tener un individuo o un grupo —lo que Schopenhauer llama voluntad—. Sin embargo, Kant escribió, en un sentido que incluye a Schopenhauer y que *se extiende* incluso a los tiempos modernos: «el gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, *sin interés alguno*. Se llama *bello* al objeto de semejante satisfacción».[2]

Análogamente, Schopenhauer sostuvo que la estética y la utilidad están disociadas entre sí: «raramente vemos lo útil unido a lo hermoso [...] Los edificios más bellos no son los más útiles; un templo no es una morada». El modernismo no fue tan riguroso. El Museo de Arte Moderno ostenta objetos de reconocida utilidad que ejemplifican el principio de un estilo estético elevado. La colección Barnes expone objetos de utilidad inequívoca entre las obras maestras de la pintura y la escultura. El mobiliario de los Shakers parece fusionar claramente la utilidad y la belleza. Aún así, Schopenhauer podría preguntar hasta qué punto la belleza se relaciona con la utilidad. Alguien puede considerar que una bujía es un objeto bello, considerando sus nudosas y pulidas superficies y la distribución exquisitamente proporcionada de las partes de metal y las de cerámica, pero sería posible, siendo hermosa, que no cumpla ninguno de los requisitos que determinan la utilidad de las bujías: si usted desea tener una que funcione, los orígenes de la belleza de las bujías estarían fuera de consideración dado que, de acuerdo con Kant, para juzgarla bella debería ser «objeto de una satisfacción completamente desinteresada», puesto que «todo interés estropea el juicio de gusto».[3] Y la pregunta embarazosa ciertamente podría ser: ¿cuál sería esa satisfacción? ¿Por qué podría haber satisfacción si no hay interés al que servir?

Sigamos a Kant cuando afirma que si hay algún tipo de satisfacción *an sich* (en sí), está filosóficamente algo alejada de la cosa *an sich*. De la misma manera que la cosa en sí existe independientemente de lo demás, la satisfacción en sí no depende, como insistieron los teóricos clásicos, de ningún interés práctico posible, ni siquiera de esa satisfacción como interés práctico. De esto se sigue inmediatamente, por supuesto, que los valores estéticos están excluidos del reino de la función y de la utilidad, una consecuencia importante que fue utilizada para justificar la eliminación del ornamento y la decoración del dominio del diseño arquitectónico, y también la eliminación de los subsidios al arte en el presupuesto federal al ser por definición superfluos, siempre que las obras de arte cayeran bajo la categoría de lo estético. Como la (limitada) belleza de la bujía, la belleza puede ser un subproducto accidental de la combinación de rasgos, para cada uno de los cuales hay una clara y buena justificación práctica. Pero la belleza no tiene un papel relevante a la hora de estimar cómo funciona la bujía.

Para Kant no hay una distinción clara entre la belleza natural y la belleza artística: «La naturaleza es bella porque parece arte, y el arte sólo es considerado bello si somos conscientes de su condición de naturaleza».[4] Entonces el juicio sobre lo bello no varía si se refiere a lo bello natural o a lo bello artístico y mientras que, en el caso de la ilusión, podemos no saber si se trata o no de arte, no podemos equivocarnos si se apunta a su belleza: «El arte bello se debe *ver* como naturaleza». Schopenhauer, en su énfasis en el genio, ve la disyunción entre belleza y utilidad en aquellos objetos que corrientemente no son atribuidos al genio: «Los árboles altos y delicados no tienen frutas; los árboles frutales son pequeños, feos y achaparrados. La rosa de jardín no se llena de frutos, pero sí la pequeña, salvaje, casi sin perfume». Hay algo de pusilánime en esta línea de pensamiento, que parece querer conectar la utilidad con una sencillez rayana en la fealdad. Tal vez se comprenda qué es pusilánime en la forma de pensar de Schopenhauer si se considera el contraste en alemán entre *gut* y *schlecht*, diferente del contraste entre *gut* y *böse*. «Bueno» contrasta igualmente con «mal» y «malo» y Nietzsche, quien fue el gran discípulo de Schopenhauer, nos mostró en su *Genealogía de la moral* cómo «bueno» designaba aquello que los maestros decían tener, en virtud de las características que los definían —características que los esclavos, por supuesto llamaban «malas»—. Pero por lo menos no eran *schlecht*, como los esclavos que eran el equivalente humano de «pequeños, feos y achaparrados árboles frutales». No obstante mi interés consiste en subrayar el pensamiento, común en Kant y Schopenhauer, de que no hay una línea especial de separación entre lo bello en arte y en la naturaleza. Esto nos conduce por un camino gastado, allanado por aquellos que tomaron como una verdad profunda la disyunción entre arte y utilidad, desde la estética filosófica hasta una forma muy influyente de la práctica de la crítica de arte, establecida en base a la discriminación entre el arte bueno y el malo. En todo caso, excepto el conocimiento de que lo que se está experimentando es arte, no hay nada que distinga lo que Greenberg llamó «calidad en el arte»[5] de aquello que es bello en la naturaleza: arte bello es *gut*. Si el arte carece de belleza o «calidad» es *schlecht*.

La afirmación «el conocimiento de que lo que se está experimentando es arte» debe sonar como una advertencia de que si lo bello no es una distinción entre las obras de arte y otras cosas, entonces la belleza no forma parte del concepto de arte, aunque en el tiempo de Kant se considerase obvio que las obras de arte eran una clase que apuntaba a la belleza, y esa belleza estaba implicada en la existencia de las obras de arte, incluso aun-

que éstas erraran su objetivo.[6] Una vez más consideremos la mencionada bujía. Las bujías no podrían haber existido en la época de Kant, ni podrían haber sido obras de arte en el caso de que contrariamente a los hechos históricos hubiesen existido. No podrían haber existido porque el estado de las cerámicas industriales y de la metalurgia no estaba lo suficientemente desarrollado para producirlas, dejando de lado el hecho de que el mecanismo que hace posible la bujía —el motor de combustión interna— todavía no había sido concebido. Pero imaginemos una bujía escapada de la trama del tiempo y encontrada por un leñador en las cercanías de Königsberg, en 1790. En ese tiempo hubiera sido incapaz de satisfacer ningún tipo de interés, dado que el *Zeugganz* en el que podría hacerlo no iba a ser posible hasta siglo y medio después, por eso sólo podría haber tenido valor como curiosidad, de la misma manera que, en el siglo XVI, se le atribuían virtudes mágicas a los cocos que de vez en cuando llegaban flotando a las costas europeas. La bujía desplazada en el tiempo podría muy bien haber encontrado un lugar en el *Wunderkammer* de Federico el Grande, donde hubiera podido ser objeto de una contemplación forzosamente desinteresada, dado que no se hubiera podido hacer otra cosa con ella salvo contemplarla, excepto, quizás, usarla como pisapapeles. Podría ajustar casi exactamente con la caracterización de Kant de lo bello como «finalidad sin fin»: tal vez hubiera podido parecer demasiado útil para ser ornamental, pero nadie hubiera podido imaginar cómo usarla.

En todo caso, dado el estado del arte en 1790, una bujía no hubiera podido ser una obra de arte. Hoy en día sí podría serlo, como consecuencia de la revolución engendrada por alguna de las travesuras de Marcel Duchamp alrededor de 1917, pero no a causa de su belleza. Los *ready-mades* fueron apreciados por Duchamp precisamente por ser imposibles de describir en términos estéticos, y él demostró que si eran arte pero no bellos, la belleza realmente no podría formar parte de ningún atributo definitorio del arte. Se podría decir que este reconocimiento dibuja una línea muy nítida entre la estética tradicional y la filosofía del arte, que incluye la práctica actual del arte. Esa línea, por supuesto, fue muy débil en la conciencia general cuando Duchamp intentó exhibir un urinario en la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes en 1917, con una firma falsa y el título *Urinario*. Incluso los miembros del círculo inmediato de Duchamp, como Walter Arensberg, pensaron que el artista quería llamar la atención hacia su blanca y reluciente belleza. ¡Como si hubiera sido un artista cuyo proyecto filosófico contemplase excluir, siquiera parcialmente, la forma estética con que lo artístico reducía las obras de arte a objetos estéticos, a la manera de Kant o Schopenhauer! Hay una discusión registrada entre Arensberg y el artista George Bellows en 1917, donde el primero dijo: «Una forma adorable ha sido revelada, liberada de su propósito funcional, un hombre ha hecho una evidente contribución estética».[7] Pero en 1962 Duchamp escribió a Hans Richter: «Cuando descubrí los *ready-mades*, pensé en intimidar a la estética [...] Les arrojé a sus caras el posabotellas y el urinario como un reto, y ahora los admiran por su belleza estética».[8]

Greenberg, incuestionablemente el crítico de arte kantiano más digno de nuestro tiempo, aprovechó poco y tuvo escasa paciencia con Duchamp como artista. Yo querría discutir la hazaña de Greenberg contrastándola con la distinción (que creo crucial) entre objetos estéticos y obras de arte que Duchamp hizo centro de su proyecto, pero que Greenberg apenas percibió como filosóficamente importante. Kant, concede Greenberg, tuvo mal gusto y escasa experiencia con el arte: «Su capacidad de abstracción le permitió, aun a pesar de muchas *gaffes*, establecer en su *Crítica del juicio estético* la base más satisfactoria para la estética que jamás hemos tenido».[9] Estoy impaciente por discutir a Greenberg desde este ángulo porque su manera de hacer crítica de arte se ha vuelto extremadamente complicada en un mundo del arte definido como originario por Duchamp. La filosofía estética de Greenberg fue seguida por Hilton Kramer y los escritores de su periódico *The New Criterion*, y ésta gira precisamente en el sentido de la «calidad en el arte», la que Kramer identifica específicamente con la calidad estética, pero que Duchamp y sus seguidores —y debo contarme a mí mismo entre ellos— identificaron de otra manera. Dudo que alguien proponga una especie de «teoría unificada del campo del mérito artístico», y que se pueda explicar en otros términos el mérito artístico de las obras que Greenberg estimó por sus virtudes estéticas. Pero por lo menos yo sé que es una mala práctica crítica el rechazar, por ser artísticamente malas, aquellas obras que en los términos de Greenberg carecen de méritos estéticos. Como no se tiene una teoría unificada, entonces la crítica de arte es una práctica muy dividida y, además, se debe decidir si es necesaria una práctica crítica esencialmente conflictiva. Tal vez podría facilitar esa decisión un examen detenido de cómo Greenberg pretendía basar su propia práctica crítica en la estética kantiana. Pero la existencia de tal conflicto nos da una razón para examinar en la teoría estética cuál es el fondo del cual procede: una teoría que provoca un conflicto en su aplicación debe ser ella misma una teoría conflictiva, de la misma manera que un conjunto de axiomas es inconsistente si transmite una contradicción. El conflicto quedó oculto por el accidente histórico de que la estética se forjase como disciplina en tiempos en que el arte había permanecido inmutable en su concepción y su práctica durante varios siglos, cuando sus revoluciones tenían el carácter de retorno a condiciones anteriores —del rococó al neoclasicismo en la época de Kant y del romanticismo al prerrafaelismo en la de Schopenhauer—. El

modernismo empezó insidiosamente en la década de 1880, pero no forzó especialmente a los teóricos a repensar sus distinciones, porque se ajustaban bien a Cézanne y Kandinsky e incluso podrían, hasta donde sabemos, ajustarse a Duchamp. Después de 1960 la estética se volvió crecientemente inadecuada para tratar con el arte —con el «arte después del fin del arte» como lo denominé en otra parte—, un signo de que tenía una disposición inicial para rehusarse a considerar como arte al no arte o al arte antiestético. Esto hizo paralelos el impulso de considerar al arte *abstracto* como no arte y lo que Greenberg tuvo que enfrentar como abogado de la abstracción. Esa crisis momentánea fue superada revisando la teoría de que el arte debe ser mimético, una jugada feliz que la estética clásica facilitó precisamente mediante la débil distinción entre belleza artística y natural, dejando claro ahora que todo lo que importaba *era* la calidad estética. Sin embargo, el «arte después del arte» no puede apelar a la teoría estética clásica precisamente porque en apariencia despreció totalmente la calidad estética: la negativa a llamarlo arte se apoyó precisamente en los términos de la estética clásica. Una vez establecido el estatus de estas obras como arte, fue evidente que la estética como teoría necesitaba ser seriamente restaurada para ser útil en el trato con el arte. Y en mi punto de vista eso llevaba a examinar la distinción entre lo estético y lo práctico como el defecto básico de la disciplina. Pero retornemos a una crítica de arte fundamentada estéticamente y a los puntos de vista de Clement Greenberg.

Greenberg dedujo dos dogmas de su lectura de Kant. El primero se basó en una famosa formulación de la relación entre el juicio de lo bello y la aplicación de reglas. «Pero el concepto del arte bello no permite que el juicio sobre la belleza de su producto sea deducido de regla alguna que tenga un concepto como base de determinación, que ponga, por lo tanto, en su base un concepto del modo en que es posible el producto. Así pues, el arte bello no puede inventarse a sí mismo la regla según la cual debe efectuar su producto».[10] Para Greenberg el juicio crítico descansa en la regla de que: «No se puede investigar ni demostrar, mediante la lógica o el discurso, la calidad en el arte. En esta área sólo manda la experiencia —y la experiencia, por así decir, de la experiencia—. Esto es lo que concluyeron todos los filósofos serios del arte desde Immanuel Kant».[11]

Entonces «la base más satisfactoria para la estética que jamás hemos tenido» no fue otra cosa que la base más satisfactoria para practicar la crítica del arte en la que creyó Greenberg. Greenberg se creyó con buen gusto, un asunto en parte de temperamento y en parte de experiencia. «El ojo entrenado tiende siempre a lo definitiva y positivamente bueno en arte, lo sabe, y no estará satisfecho con otras cosas».[12] Él estará, en suma, disgustado con todo lo que sea menos que satisfactorio *an sich*. La crítica kantiana del arte, atrapada por

una respuesta a la pregunta de cuán bueno es el arte —o para qué es bueno el arte— tiene que dejar de lado la pregunta por rechazarla como error filosófico. «¿Qué tiene que ver lo práctico con el arte?» es la réplica retórica de aquellos persuadidos de que el arte existe sólo para la satisfacción estética —para la satisfacción *as sicht*—. Entonces el mismo abismo lógico que separa lo estético de lo práctico separa al arte de todo lo útil. Y la estética kantiana fue útil a la crítica de arte conservadora contemporánea para dejar de lado, como irrelevante para el arte, cualquier ambición instrumental de poner a éste al servicio de algún interés humano que pudieran tener los artistas, y, más particularmente, de intereses políticos. «¿Qué tiene que ver el arte con la política?» preguntan los críticos conservadores, como si la pregunta fuera retórica y la respuesta —«¡Nada!»— una certeza predeterminada.

El segundo dogma kantiano de Greenberg deriva de la profunda exigencia de que la estética fuese estrictamente segregada de la práctica. Esto es así porque el juicio de lo bello tiene que ser tácitamente universal, y la universalidad sería incompatible con el interés, y de aquí con lo práctico. «En ningún juicio en donde declaramos algo bello, permitimos a alguien que sea de otra opinión»,[13] escribió Kant, no como una predicción de que «cada cual *debería* acordar con mi juicio, pero *debe*.» Kant invoca una noción especial de lo que denominó «universalidad subjetiva», la que se basa en la postulación de cierta clase de *sensus communis*, el cual admite en su sistema cierta paridad formal entre el juicio moral y el estético. Greenberg derivó de la universalidad tácita de los juicios estéticos la tesis de que el arte es todo de una pieza. Estuvo particularmente dedicado a demostrar que no hay diferencia entre nuestra experiencia estética del arte abstracto y del arte representacional. Recuerden lo que escribió en 1961, en un tiempo en que los críticos estaban tan inseguros de la pintura abstracta que estaban dispuestos a discutir si la experiencia que ésta propiciaba era diferente a experimentar el arte representacional:

> La experiencia en sí misma —y la experiencia es la única corte a la que podemos apelar en arte— nos muestra que hay cosas buenas y malas en el arte abstracto. Y también reveló que lo bueno en una clase de arte siempre tiene, en el fondo, más en común con lo bueno en otras clases de arte que con lo malo en su misma clase. Más allá de las diferencias aparentes, un buen Mondrian o un buen Pollock tienen más en común con un buen Vermeer que con un Dalí malo. [No había buenos Dalí para Greenberg.] Un Dalí malo tiene mucho más en común, no sólo con un Maxfield Parrish malo, sino con la mala pintura abstracta.[14]

Y Greenberg continúa diciendo que quienes no hacen el esfuerzo de experimentar o apreciar el arte abstracto «no tienen el derecho a hablar de

ninguna clase de arte —mucho menos de arte abstracto—». No lo tienen porque «no se tomaron la molestia de reunir suficiente experiencia sobre él, y no importa cuánta experiencia tengan en otros campos del arte». Parafraseando a Greenberg, estar seriamente interesados en el arte es estar seriamente interesados en lo bueno en el arte. «Uno no lo está por el arte Chino, occidental o representacional como un todo, sino sólo por lo que es bueno en ellos.» Y el segundo dogma de Greenberg se vincula con ese «ojo entrenado» que es capaz de discriminar lo bueno de lo malo en cualquier clase de arte, independientemente del conocimiento específico de las circunstancias de producción de la tradición a la cual pertenece ese arte. El dueño del ojo entrenado está estéticamente en todos lados como en su casa. Recientemente un conocido comisario se jactó de que sin saber nada acerca del arte africano, podía distinguir lo bueno, lo mejor y lo superior, sólo por medio de su buen ojo.

La fuerza y la debilidad de Greenberg como crítico derivan de esos dogmas. Por ejemplo, su confianza de que lo bueno en el arte es en todo lugar y siempre lo mismo refuerza su apertura hacia virtudes que otros, en ese tiempo, no fueron capaces de ver y explica que haya identificado anticipadamente como un gran pintor a Jackson Pollock. Pocas pinturas abstractas de los años cuarenta podrían habernos preparado para la obra de Pollock, y la habilidad para sentir su virtud artística —incluso para proclamar su grandeza artística— dio a Greenberg, en retrospectiva, unas credenciales que pocos críticos disfrutaron, cuando éstas estaban lejos de lo admitido. También llegó a constituir un rasgo de la virtud como crítico que uno haga descubrimientos semejantes, lo que era inevitable que tuviera ciertas consecuencias perniciosas en la práctica crítica subsecuente: se supone que el crítico hace descubrimientos para validar su «ojo entrenado»; la estatura de uno como crítico se eleva o cae con la reputación del artista en cuya virtud uno ha arriesgado su reputación crítica. El crítico en busca de credenciales apuesta a lo desconocido o lo poco reconocido, lo que en parte da esperanzas a la galería marginal, al talento fresco, al comerciante atrevido, y evita la rigidez del sistema de producción. El reverso de esto es la revelación de un ojo no suficientemente bueno cuando un artista al que la crítica se opone resulta ser, después de todo, bueno o incluso grande. A veces, por supuesto, esto se estima con los mismos criterios que Greenberg esgrimía en relación a la resistencia al arte abstracto, donde se puede argumentar que la crítica obstinada —el terrible John Canaday del *New York Times* es un caso de este tipo— no abrirá sus ojos a causa de alguna teoría *a priori* de lo que tenía que ser el arte —por ejemplo, que debía ser representacional—. Los que Greenberg designaba como «los oponentes al arte abstracto» podrían argumentar que la experiencia de ese

arte no es *artística* «y esas obras de arte abstracto no se pueden clasificar como tal, propiamente hablando».[15] Y uno siente que esto debe haber hecho muy evidente que las definiciones anteriores del arte impedían que los hostiles al impresionismo viesen las virtudes de esas telas, o hacía imposible ver las virtudes de la pintura postimpresionista porque el dibujo era excéntrico o los colores arbitrarios. Esto implica que si la gente pudiera *abrir sus ojos* e, igualmente importante, abrir sus mentes tomando las sugerencias que le ofrece el ojo entrenado, es posible que, justo como sugiere Kant, no hubiera ningún desacuerdo final: «La calidad en el arte no es materia de la experiencia privada», escribió Greenberg. «Hay un *consenso* del gusto. El mejor gusto es el de la gente que, en cada generación, invierte más tiempo y preocupación en el arte, y este mejor gusto tiene siempre que llegar a ser, dentro de ciertas limitaciones, unánime en sus veredictos.» Si cada individuo cultivara una mente abierta y, usando una de sus expresiones favoritas, *empujara* lo suficiente, en último término no podría haber un desacuerdo mayor.

La idea de una mente no cerrada por la teoría, y que confiara en sostenerse sólo en la experiencia visual, está caricaturizada en el modo en que Greenberg se enfrentaba a una pintura. En una reunión conmemorativa un año antes de la muerte de Greenberg, el pintor Jules Olitski —a quien Greenberg en sus últimos años celebraba como nuestro pintor más exquisito— le mostró una obra suya. Greenberg estaba de pie dándole la espalda a la nueva pintura hasta que ésta estuvo en su lugar, entonces giró abruptamente para dejar que su ojo entrenado la captara sin dejar a la mente ninguna posibilidad de interponer una teoría previa, como si hubiera una carrera entre la transmisión del estímulo visual y la velocidad del pensamiento. También se cubría los ojos hasta que era el momento de mirar. Hay innumerables anécdotas de este tipo relacionadas con Greenberg, y se convirtió en cierto tipo de postura habitual en estudios y galerías. Tomas Hoving describe en los mismos términos la presentación de sus dos mayores adquisiciones como director del museo Metropolitano de Arte —el *Retrato de Juan de Pereija,* de Velázquez, y la *kratera* de Euphronio, la que llegó a ser conocida como el «jarro del millón de dólares» del Metropolitano, que Hoving defendió como la más bella obra de arte en toda su experiencia—. En el primer caso, Greenberg rehusó ver la pintura hasta que la iluminación fue la correcta, y entonces ordenó: «¡Avísame!».[16] Con la obra ya iluminada sus ojos, presumiblemente, se inundaron de belleza preconceptualizada. No pudo mirar al jarro hasta no haberlo llevado al exterior, a la luz del día. Fue en base a esta primera ojeada que se tomó la decisión de comprar estas obras, y, aunque es indudable que Hoving necesitó tener a mano en el escritorio el resultado de las

pruebas de autenticidad de procedencia, para él fue decisivo el testimonio del ojo entrenado.

Greenberg podía hacer poca cosa más que gruñir algún tipo de aprobación o desaprobación. En una entrevista tardía —incluida en el texto final de *The Collected Essays and Criticism*— expresó un corolario del dogma relativo a la autoridad de la experiencia. Interrogado acerca del estado de los criterios en cuanto a la diferencia entre artes mayores y menores, insistió: «Hay criterios, pero no se pueden expresar con palabras, como tampoco se puede explicar con palabras la diferencia entre el arte bueno y el malo. Las obras de arte te mueven en mayor o menor medida, eso es todo. Más aún, las palabras han sido fútiles en la materia [...] Nadie prescribe sobre el arte y los artistas. Sólo puedes esperar y ver qué pasa —qué hace el artista—».[17] Es sorprendente que Greenberg perciba la respuesta crítica como unida con la creación artística, lo cual es justo lo que nosotros esperaríamos de su desconfianza hacia las reglas, que fue, después de todo, la posición que Kant trabajó en relación con el genio artístico, dando por sentada la diferencia entre gusto y genio —entre lo que Kant llama «una sentencia y no una facultad productiva»—. Las expresiones monosilábicas de Greenberg —respuestas viscerales puestas en palabras, pero palabras que eran en sí mismas respuestas viscerales— fueron la contrapartida crítica al gesto pictórico venido-de-las-tripas, típico del arte con el que Greenberg debe siempre ser identificado: el expresionismo abstracto, aunque él haya deplorado esa etiqueta. Greenberg difícilmente hubiera alcanzado su gran reputación como crítico mediante gruñidos y muecas. Es muy instructiva la lectura de su crítica de la primera exposición de Jackson Pollock, en la Galería Peggy Guggenheim de arte de este siglo, en noviembre de 1943. Por supuesto él, por entonces, había visto un número importante de obras de Pollock, gracias a visitas de estudio que tal vez fueran muy similares a aquellas descritas patética y cómicamente por Jules Olitski después de su muerte. Pero en su crítica dio razones de por qué la pintura de Pollock era buena, aunque descubrir su virtud fuese una función del ojo, y, uno podría agregar, sin desacreditarlo, también fue posible descubrir que otros, cuyo gusto admiró —Lee Krasner, Hans Hoffman, Piet Mondrian, la misma Peggy Guggenheim—, fueron unánimes en su admiración por Pollock. Al final, el trabajo del crítico fue decir qué era bueno y qué no, basado siempre en el ojo como una clase de séptimo sentido: el sentido de lo bello en el arte, sabiendo que eso lo era. Si pensamos en esto como lo que denomino crítica *basada en la respuesta*, entonces la tradición avanza de la mano de críticos mucho menos sólidos filosóficamente en su práctica de lo que fue Greenberg.

Greenberg dejó de escribir crítica al final de los sesenta, y no es difícil suponer que lo hizo porque toda su práctica como crítico no podía alcanzar

repercusión dentro de una actividad artística gobernada por el principio (articulado por los dos más influyentes pensadores artísticos de aquella era, Andy Warhol y Joseph Beuys) de que cualquier cosa puede ser una obra de arte, que la obra de arte no tiene que ser de una manera en especial, de que cualquiera puede ser un artista —una tesis anticipada por Warhol en sus pinturas con números, que cualquiera podría hacer—. Greenberg, según recuerda William Phillips, era singularmente igualitario —pensaba que cualquiera podía pintar— y trató de hacer pintar a Phillips, a pesar de la incapacidad de Phillips para resistir durante las clases el olor de la pintura. Yo he oído a su viuda leer una carta impulsiva y torpe, escrita en su treintena, en la que describía sus primeros esfuerzos pictóricos. Pensaba que sus obras eran maravillosas; escribía a su corresponsal que la pintura le era tan natural como «tener sexo». Pero no era un igualitario ontológico, y pudo haber descartado la pintura de números de Warhol como incoherente con la filosofía del arte que aprendió de Kant: podía ejecutarse siguiendo reglas, poniendo rojo donde lo indicaban los números. Por supuesto que Warhol no seguía ninguna regla particular al hacer su obra, pero también se consideraba coherente con sus impulsos artísticos que siguiera las reglas en una pintura con números y expusiera los resultados. Probablemente no lo hizo, pero imaginemos que lo hubiera hecho y después mostrara el resultado. El ojo, el ojo entrenado, no hubiera sido capaz de decir que un *artista* había rellenado las celdas numeradas, dado que el resultado se habría parecido a una cosa real (algo que cualquiera podía haber hecho en la casa de un anciano) y podría haber heredado cualquiera de las cualidades estéticas que esta última poseía. Y todavía la pieza de Warhol y una pintura por números ordinaria tendrían cualidades artísticas muy diferentes. Warhol pudo declarar que cualquiera puede ser un artista; pudo hacer divertida la idea de que la pintura debe ser algo que se arranca del alma del artista. El primer conductor de tranvías, en el centro de recreación de ancianos, que pinta por números sigue simplemente las reglas para hacer una pintura bonita. ¡Warhol, en el caso de haber leído a Kant, podría haber hecho una declaración sobre la tercera crítica usando pinturas por números!

El arte pop, o gran parte de él, estuvo basado en el arte comercial —en ilustraciones, etiquetas, diseño de envases, pósters—. Los artistas comerciales responsables de esas coloridas imágenes tenían buenos ojos. Willem de Kooning fue un pintor de signos, y es fácil suponer que cuando adaptó a los fines de las Bellas Artes el instrumental propio de un pintor como él utilizó el ojo que lo hizo célebre como pintor de signos. Un caso instructivo del reverso de esto fue que la adaptación del instrumental y del ojo de Watteau en sus *fêtes galant* fue la misma que cuando ejecutó el cartel para la puerta de la tienda de su comerciante, Gersaint, que colgó en el frente de su galería por un

tiempo, mostrando cómo era su interior, y que resultó ser la última obra de Watteau y una verdadera obra maestra. La *Ensigne de Gersaint* es un contraejemplo incidental del primer dogma de la estética que reza que el arte no sirve a ningún uso práctico; esto probablemente se ajusta perfectamente a las convenciones de los carteles de tiendas del París del siglo XVIII. Pero mi único interés es sugerir que esos esfuerzos comerciales son seleccionados por alguien con buen ojo que dijo, frente a, por ejemplo, una etiqueta de sopa Campbell o el diseño de una caja de Brillo: «¡De esto se trata!». Al hacer sus facsímiles, los artistas pop se apropiaron de los diseños que ya habían pasado algún tipo de prueba estética: los que habían sido seleccionados porque se suponía que atrapaban al ojo, o lo informaban sobre el producto, o lo que fuera. Pero lo que hace que el arte pop sea arte elevado, más que arte comercial, sólo tiene una relación incidental con las cualidades estéticas que provocan su éxito como arte comercial. La crítica del arte pop, un género de arte que siempre encontré tóxico, no tuvo nada que ver con lo que encontraba el ojo, porque lo que el ojo encontraba sólo explicaba su interés y valor como arte comercial. Y el ojo por sí solo no podía dar cuenta de la diferencia.

No obstante eso se aplica a gran parte del arte de los sesenta y los setenta, y también de los noventa. (Los ochenta fueron algo así como un movimiento retrógrado porque la pintura se reafirmó como el modo dominante de hacer arte.) El crítico de arte kantiano habría estado reducido al silencio o a escupirle en la cara al fieltro rajado, al vidrio astillado, al plomo salpicado, la madera plegada y astillada, el cable crudamente trenzado, el mantel de queso de látex remojado, la soga de vinilo remojado, los signos de neón, los monitores de vídeo, los sostenes salpicados de chocolate, la pareja atada, la carne cortada, las ropas desgarradas, o la casa dividida que aparecieron desde entonces en las exposiciones de arte.

Consideremos una importante obra de los sesenta: la *Box with the Sound of its Own Making* (1961) de Robert Morris. Se trata de un cubo de madera sin ningún trabajo especial de carpintería dentro del cual hay una cinta grabada con los martillazos y ruidos de serrucho que se produjeron durante su manufactura. La cinta es como la memoria de la caja acerca de su propio llegar a ser, y la obra tiene al menos un comentario que hacer sobre el problema mente-cuerpo. Greenberg no encontró cómo considerar esta obra. En 1969 escribió con una torpeza que casi deja sin aliento:

> El arte en cualquier medio, reducido a lo que produce al experimentarlo, crea por sí mismo a través de relaciones y proporciones. La calidad del arte depende sólo de las inspiradas y sentidas relaciones o proporciones. No hay nada alrededor de esto. Una simple caja sin adornos puede tener éxito como arte en virtud de esas cosas; y cuando falla como arte no es porque es una caja plana, sino porque sus proporciones, o incluso su tamaño, no son inspirados, sentidos. Lo mismo se aplica a las obras en toda forma de arte «novedoso» [...] No importa la novedad fenoménica descriptible cuando las relaciones internas de la obra no fueron sentidas, inspiradas, descubiertas. La obra de arte superior, incluso si danza, irradia, explota o simplemente se ofrece para ser visible (o audible o descifrable), exhibe, en otras palabras, «justeza de formas».[18]

«En esta medida», continúa Greenberg, «el arte permanece inmutable [...] Nunca va a ser capaz de tener efecto *como arte* excepto a través de la calidad.»[19] La obra de Morris es brillante e inspirada, y ciertamente tiene «calidad» como obra de arte, pero difícilmente una calidad definida por la «justeza de forma». Greenberg sintió que el arte de los sesenta fue, bajo las superficies aparentes, singularmente homogéneo e incluso monótono. Hasta se aventuró a identificar al común estilo subyacente como lo que «Wölfflin llamó lineal».[20] En este tardío ensayo suyo el tono es mordiente, sarcástico, de rechazo. Fue el tipo de respuesta que reconocemos siempre que ha ocurrido en el arte un momento revolucionario: los artistas están fuera de combate, olvidaron cómo dibujar, o se están comportando como niños y niñas muy malos. Sea esto en su favor o no, él no cambió su forma de pensar en los últimos treinta años de su vida. Yo lo escuché decir esas mismas cosas en 1992. El arte había atravesado por un momento revolucionario que invalidó para siempre el tránsito fácil desde la estética a la crítica. Ambas podrían volver a estar conectadas nuevamente sólo mediante la revisión de la estética como una disciplina, a la luz de los cambios en la práctica crítica que impuso la revolución de los sesenta.

Ahora quisiera decir algo acerca del segundo dogma kantiano de Greenberg, el cual puso a la crítica en un aprieto semejante al del primer dogma, aunque esto no haya sido evidente hasta algunos años después. Este dogma afirma la «inmutabilidad del arte», que señaló Greenberg en una entrevista de 1969. Quería conceder que el gusto de los americanos había madurado a través de los años pero insistió en: «Esto no es lo mismo que decir que ha habido un progreso en el propio arte distinto del gusto. Esto ciertamente no pasa. El arte no se ha vuelto mejor o más "maduro" en los pasados 5.000, 10.000 o 20.000 años».[21] Entonces, el gusto tiene una historia que se desarrolla, y sin embargo el arte no la tiene. De hecho, Greenberg argumenta que hubo un «apertura del gusto en nuestro tiempo, en Occidente», y creía que esto se «debía en gran parte al efecto del arte modernista». Creyó que la habilidad para apreciar la pintura modernista hace más fácil para nosotros apreciar el arte tradicional o el arte de otras culturas, dado que el arte representacional nos distrae haciéndonos pensar en qué muestra más que en qué es. «Pienso que para un principiante es más

difícil desarrollar su gusto con el arte representacional que con el abstracto, en todo lo demás sería igual. El arte abstracto es un medio maravilloso para aprender a ver el arte en general. Usted aprecia completamente a los viejos maestros al mismo tiempo que puede distinguir un buen Mondrian o un buen Pollock de uno malo.»[22] Esta posición, como he dicho a menudo, tiende a transformar a todos los museos en museos de arte moderno, donde todo es apreciado en términos de la única cosa que el arte hizo en todos los tiempos y lugares, y en los cuales el ojo entrenado en las pinturas modernistas aprende a identificar y a clasificar. Todos los artistas son contemporáneos, dado que son artistas. Sin embargo, no son contemporáneos en los asuntos ajenos al arte.

Esta filosofía dio forma a numerosas exposiciones duramente criticadas en los ochenta, principalmente la exposición de 1984 «Primitivismo y arte moderno» en el Museo de Arte Moderno, que se basaba en «afinidades» entre obras de Oceanía y África y sus contrapartidas formalmente similares del movimiento moderno. Como una tesis histórica explicativa, ésta sea tal vez irrecusable, verdadera cuando es verdadera, falsa cuando es falsa. Los artistas modernistas fueron realmente influidos por el arte primitivo. Esto implica que los artistas de África o de Oceanía se guiaron por el mismo tipo de consideraciones formales que los modernistas. Y muchos críticos sintieron que esto tenía cierto olor a lo que podríamos llamar colonialismo cultural. El multiculturalismo estaba en ascenso en 1984, y estaba por alcanzar, en proporciones epidémicas en los noventa, al mundo del arte, al menos en América. De acuerdo con el modelo multicultural, lo mejor que uno puede esperar hacer es tratar de entender cómo la gente, en una tradición cultural dada, apreciaba su propio arte. Uno no puede, desde fuera de esa tradición, apreciar cómo es desde dentro, pero puede al menos intentar no imponer el modelo propio de apreciación a tradiciones a las que es ajeno. Esta relativización fue extendida al arte de las mujeres, los negros, y a los artistas de las minorías incluso dentro de nuestra propia cultura. No sorprende que Greenberg fuera villanizado en el mundo del arte de finales de los ochenta y los noventa, como si él mismo hubiera cometido el delito de esas funestas exposiciones como «Primitivismo y arte moderno». Cuando el universalismo kantiano fue reemplazado por esta implacable especie de relativismo, el concepto de calidad se volvió odioso y chauvinista. La crítica del arte se convirtió en una forma de crítica cultural, principalmente de la cultura de uno mismo. Sinceramente, no soy más feliz como crítico de arte con esta actitud de lo que lo estaba con Greenberg, y sería totalmente maravilloso si uno pudiera cambiar la estética en una disciplina que nos guiara fuera del caos. Si la estética pudiera aclarar la condición de la crítica, la pregunta acerca de su posibilidad quedaría totalmente resuelta. Estoy de acuerdo con Greenberg en este punto: hay un criterio de calidad para obras como las pinturas por números de Warhol o para la caja parlante de Robert Morris, y si hacemos crítica de arte de esos objetos, podemos estar en mejor posición para apreciar lo que es bueno y lo que es malo en obras modernas como las pinturas de Mondrian o Pollock, junto con las de los viejos maestros. Una teoría general de la calidad podría contener entonces la virtud estética no como un rasgo definitorio sino como un caso particular. Por eso espero haber mostrado que la virtud estética no nos puede ayudar en el arte después del fin del arte.

Como esencialista en filosofía, estoy comprometido con el punto de vista de que el arte es eternamente el mismo: que hay condiciones necesarias y suficientes para que algo sea una obra de arte, sin importar ni el tiempo ni el lugar. No veo cómo uno puede hacer filosofía del arte —o del *período* filosófico— sin esta dimensión de esencialismo. Pero como historicista estoy también comprometido con el punto de vista de que lo que es una obra de arte en un tiempo puede no serlo en otro, y en particular de que hay una historia, establecida a través de la historia del arte, en la cual la esencia del arte —las condiciones necesarias y suficientes— fue alcanzada con dificultad por la conciencia. Muchas de las obras de arte en el mundo (las pinturas de las cavernas, los fetiches, los retablos) fueron hechas en tiempos y lugares donde la gente no tenía un concepto para hablar de arte, puesto que interpretaban el arte en términos de sus creencias. Es verdad que hoy nuestra relación con esos objetos es primordialmente contemplativa, dado que los intereses que encarnan no son los nuestros, y eran observados como efectivos a la luz de unas creencias que no se extendieron por más tiempo, y mucho menos entre aquellos que las admiraron. Sería un error suponer que la contemplación pertenece a su esencia como obras de arte; es casi una certeza que la gente que las hizo estaba poco interesada en su contemplación. En todo caso, nociones fabricadas como definiciones de lo estético, como satisfacción *an sich* o la percepción involuntaria de Schopenhauer, tienen aproximadamente la misma sutileza conceptual de «bípedo implume» como definición de hombre. Uno frecuentemente se descubre a sí mismo mirando fijamente a la ventana, o cambiando de mano ociosamente el tubo de mostaza como la heroína de Françoise Sagan, sin ninguna razón particular más que la de pasar el tiempo. Y la postura mística de la contemplación, la que detiene la mente, no tiene una concordancia especial con la estética.

Posiblemente haya una noción estética universal, la que tuvo por un tiempo —fatalmente el tiempo en que fueron ideadas las obras que originaron la estética filosófica— cierta aplicación a las obras de arte, de ahí que la obra de arte fuera en ese tiempo una intersección de universales cruzados: el universal que pertenece al arte por consideraciones esencialistas,

y el universal estético que pertenece a la sensibilidad humana, tal vez a la sensibilidad animal codificada en el genoma. Acerca de ello voy a decir unas pocas líneas precipitadas para concluir este capítulo y así retornar a mis principales intereses.

Recientemente me ha impresionado cierto trabajo empírico de psicología que sostiene la tesis de que existen percepciones de la belleza que rompen las barreras culturales. En 1994 un estudio en *Nature* informaba que los hombres y mujeres británicos y japoneses ordenaban, con relación a su atractivo, rostros de mujeres en los que ciertas facciones estaban exageradas, como ojos grandes, pómulos altos y mandíbula estrecha. Los caucásicos, además, ordenaron los rostros de las mujeres japonesas del mismo modo que lo hicieron los japoneses, por lo que los autores del artículo afirmaban que hay «mayores semejanzas que diferencias en los juicios sobre el atractivo facial entre distintas culturas».[23] Las caras usadas fueron generadas por computadora, y las más atractivas exageraban ciertos rasgos dando, de alguna manera, un soporte empírico a la tesis de Schopenhauer de que las artes visuales producen ideas «platónicas» de la belleza encontradas en personas reales. Los rasgos en cuestión eran exageraciones, de la misma manera en que lo son las colas de los pavos reales, pero en un comentario del estudio, se dice que indican ciertas facciones muy deseables, tal vez en la misma medida que lo es el gran despliegue de plumas que hace el pavo real: rasgos como la resistencia a la enfermedad, la fertilidad y la juventud.[24] Y nuevamente Schopenhauer tiene cierta razón cuando se refiere al «maravilloso sentido de la belleza» de los griegos:

> quienes, entre todos los pueblos de la tierra, establecieron definitivamente los patrones de la belleza y la gracia que se deben imitar. Podemos decir que el mismo elemento que, unido a la voluntad, facilita el impulso sexual y su selección discriminada, o sea, el amor sexual... se vuelve el sentido objetivo de la belleza humana, cuando por causa de un intelecto anormalmente preponderante, se aparta de la voluntad y aún permanece activo.[25]

No es necesario agregar que nosotros tenemos el mito del escultor que crea la estatua de una mujer de quien se enamoraría si fuera real, dando fuerza a la idea de Kant de que la belleza natural y la artística son una.

Como sugerí, en cierto nivel de abstracción, este principio de la belleza no sólo atraviesa líneas culturales sino de especies.[26] Los biólogos evolucionistas han empezado últimamente a asociar en una amplia variedad de especies la simetría con el deseo sexual. El escorpión mosca hembra muestra una invariable preferencia por machos con alas simétricas. El vencejo hembra prefiere un macho con un diseño simétrico de las plumas que

cubren la unión de las clavículas y el mismo tamaño y color en ambos lados de la cola. Las astas asimétricas excluirán del cortejo al macho. La simetría es tal vez un signo de que éste tiene un sistema inmunológico resistente a ciertos parásitos que son conocidos por provocar un crecimiento desigual. Éste es un campo de experimentación creciente, pero sugiere que no hay nada más «práctico» que el sexo, que la vieja y querida selección natural cuenta para las preferencias estéticas que los astutos griegos introdujeron en su arte, el cual disfrutamos mirando con los mismos ojos anhelantes con que nos observamos entre nosotros, incluso aunque la voluntad está fuera de juego porque sabemos que son estatuas. Tal vez uno no sea capaz de «ponerlo en palabras», pero se puede avanzar en esa dirección desde las perspectivas de la biología evolucionista. Los principios del buen diseño son los mismos que los emblemas exteriores de la salud y la fertilidad —una consideración que reúne la identificación moralmente difícil de la virtud con la belleza y la maldad con su ausencia, como en las filosofías de Schopenhauer y Nietzsche—. Por supuesto, en el caso de los seres humanos hay factores complejos. Un varón con una desfiguración semejante a la del alce con astas asimétricas puede procurar una pareja sexual con pómulos altos y mandíbula fina si tiene ollas de dinero, una desigualdad debida a la malicia cultural que da pie a la situación básica de la comedia. Y cualquiera en el mundo puede especificar los atributos físicos del varón atractivo que completa la tercera figura del eterno triángulo. Ahora que sabemos que los chimpancés son carnívoros, también descubrimos que un macho disforme con un pernil de carne de mono para compartir, seguramente consiga los favores sexuales de la hembra más apreciada del clan.

Schopenhauer niega que la simetría sea una condición necesaria de la belleza y ofrece como contraejemplo el caso de las ruinas.[27] Uno no debe quitarle importancia ofreciendo otros contraejemplos: la tesis de la simetría y la belleza debía haber estado en el aire, y el movimiento desde la simetría a la ruina marca la transición en la historia del gusto del neoclasicismo al romanticismo. Hay ruinas y ruinas, por supuesto, algunas más bellas que otras, pero me parece que con ellas dejamos más o menos la esfera en la que la respuesta sexual se dispara y entra la esfera del sentido. En términos de Hegel, dejamos la esfera de la belleza natural por la belleza del arte y por lo que denominó espíritu. La ruina connota el tiempo inexorable, la decadencia de la fuerza, la inevitabilidad de la muerte. La ruina es un poema romántico que usa como medio a la piedra derribada. Es como el cerezo en flor cuando visitamos a los cerezos para verlos florecer, y pensamos en lo transitorio de los rostros que nos dieron un impulso en el Olimpo evolucionista, la fragilidad de la belleza y el paso del tiempo. Pensamos en las primaveras de A. E. Houseman que nunca volverán. Incluso si nadie hace las flo-

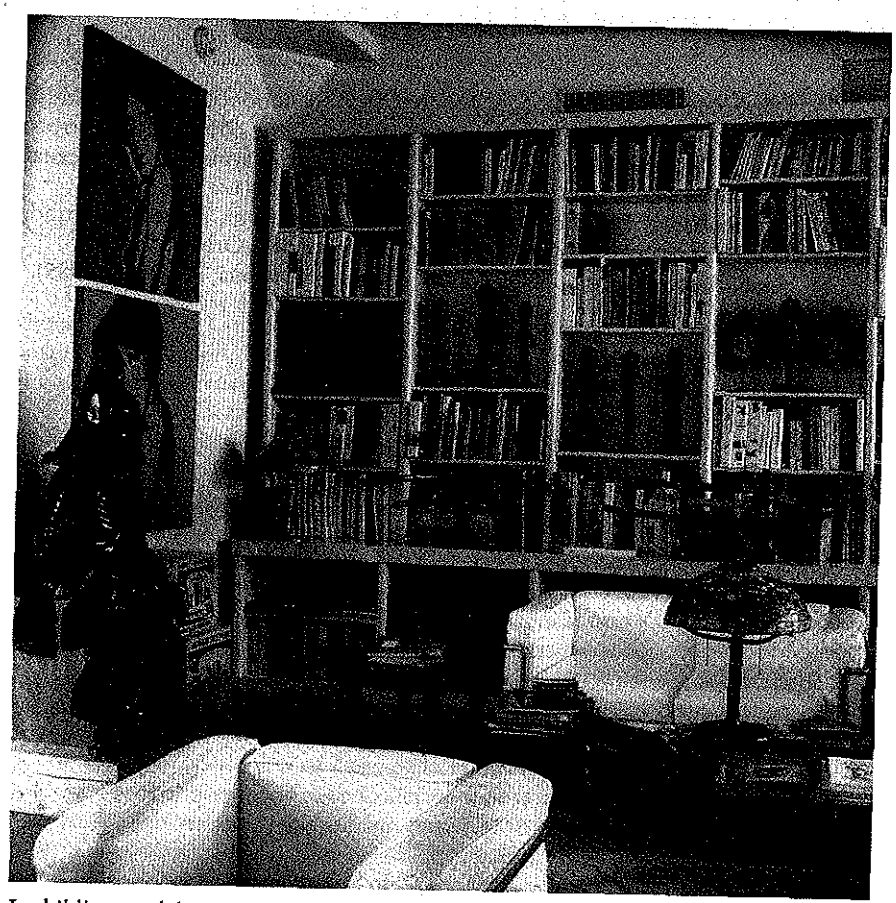
res, alguien plantó los árboles, y, como Hegel dijo, hablando de la obra de arte: «Ésta es esencialmente la pregunta, una dirección a la respuesta frontal, una llamada a la mente y al espíritu».[28] Y esto es tan cierto en Morris como en Warhol, en Pollock como en Mondrian, en Hals como en Vermeer.

En el ya citado pasaje acerca del fin del arte, Hegel habla del juicio intelectual de «a) el contenido del arte, y b) los medios de representación de la obra de arte». La crítica no necesita ir más allá. Necesita identificar sentido y modo de representación, o lo que nombré como «encarnación» en la tesis de que las obras de arte encarnan sentidos. El error de la crítica de arte kantiana es que segregaba la forma del contenido. La belleza es *parte* del contenido de las obras, y su modo de presentación nos interroga acerca del significado de la belleza. Al hacer crítica del arte todo eso se puede expresar con palabras. La crítica del arte consiste en poner todo eso en palabras. En su favor, la crítica kantiana del arte fue capaz de componer con relatos. Desde que Greenberg es identificado con un relato esto significa que había una grieta en el corazón de su pensamiento. Pequeña cosa. Pocos llegaron a tanto. Cómo hacer crítica del arte que no sea formalista ni sea legitimada por un relato es algo que expondré más tarde.

Notas

1. Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, Nueva York, Hafner Publishing Company, 1958, 2, pág. 388 (trad. cast.: *El mundo como voluntad y representación*, Barcelona, Orbis, 1985). A menos que se indique lo contrario, todas las referencias a Schopenhauer son de este texto.
2. Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, Nueva York, Hafner Publishing Company, 1951, pág. 45 (trad. cast.: *Crítica del Juicio*, México, Porrúa, 1991, pág. 214).
3. Ibídem, pág. 58 (trad. cast., pág. 222).
4. Ibídem, pág. 149 (trad. cast., pág. 278).
5. Greenberg, «The Identity», *The Collected Essays and Criticism*, 2, pág. 223.
6. El arte puede acertar en el otro objetivo que Kant reconoce: «lo sublime». Pero, una vez más, el concepto de lo sublime abarca al arte y a la naturaleza.
7. Steven Watson, *Strange Bedfellows: The First American Avant-Garde*, págs. 313-314.
8. Marcel Duchamp, «Letter to Hans Richter, 1962», en Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art*, Londres, Thames and Hudson, 1966, págs. 313-314.
9. Greenberg, «Review of Piero della Francesca and *The Arch of Constantine*, both by Bernard Berenson», *The Collected Essays and Criticism*, 4, pág. 118.
10. Kant, *Critique of Judgement*, pág. 150 (trad. cast.: *Crítica del Juicio*, pág. 279).
11. Greenberg, «The Identity of Art», *The Collected Essays and Criticism*, 4, pág. 118.

12. Ibídem, pág. 120.
13. Kant, *Critique of Judgement*, pág. 76 (trad. cast.: *Crítica del Juicio*, pág. 233).
14. Greenberg, «The Identity of Art», *The Collected Essays and Criticism*, 4, pág. 118.
15. Ibídem, 4, pág. 119.
16. Thomas Hoving, *Making the Mummies Dance: Inside the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, Simon and Schuster, pág. 256.
17. Greenberg, «Interview Conducted by Lily Leino», *The Collected Essays and Criticism*, 4, pág. 308.
18. Greenberg, «Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties», *The Collected Essays and Criticism*, 4, pág. 300.
19. Ibídem, pág. 301.
20. Ibídem, pág. 294.
21. Greenberg, «Interview Conducted by Lily Leino», 4, pág. 309.
22. Ibídem, pág. 310.
23. D. J. Perrett. K. A. May, y S. Yoshikawa, «Facial Shape and Judgements of Female Attractiveness», *Nature 368*, 1994, págs. 186-187.
24. Nancy L. Etcoff, «Beauty and the Beholder», *Nature* 368 (1994) págs. 186-187.
25. Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, 2, pág. 420 (trad. cast.: *El mundo como voluntad y representación*, Barcelona, Orbis, 1985).
26. Paul J. Watson y Randy Thornhill, «Fluctuating Asymmetry and Sexual Selection», *Tree 9* (1994), págs. 21-25.
27. Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, 2, pág. 420 (trad. cast.: *El mundo como voluntad y representación*, Barcelona, Orbis, 1985).
28. Hegel, *Aesthetics*, pág. 71 (trad. cast.: *Estética*, Barcelona, Península, 1989).



La biblioteca del artista Arman, fotografía de Jerry L. Tompson.

Capítulo 6

La pintura y el linde de la historia: el final de lo puro

Hay pocos ejercicios mejores para los que buscan pensar filosóficamente la historia —quienes buscan, como intento hacerlo, estructuras-relatos objetivas de cómo se desarrollan los eventos humanos— que tratar de ver el modo en que el pasado vio al futuro, y de ahí cómo aquellos que así vieron su futuro, vieron su presente. Construyendo el futuro en términos de posibles cadenas de acontecimientos que dependerían íntimamente de las acciones que ellos tomaron o no tuvieron capacidad de tomar, buscaron organizar su presente de modo que pudieran generar cadenas de eventos favorables a sus intereses. Y por supuesto, a veces sucede que realmente el futuro, hasta donde podemos decir, sucede del modo en que sucede en razón de lo que nosotros hacemos o dejamos de hacer en el presente, y los que dan forma con éxito al curso de los eventos se pueden felicitar de lo que los filósofos llaman condicionales contrafácticos. Ellos pueden decir: «No hemos hecho tal y cual cosa, entonces, tal y tal otra nunca habrían sucedido». Pero realmente actuamos a la luz de los condicionales que *creemos* verdaderos, y probablemente es una acción racional que nuestras acciones tienen consecuencias razonablemente predecibles, y eso dentro de los límites en que somos capaces de guiar nuestras acciones a la luz de esas consecuencias anti-

cipadas. Por otra parte, hay muchas cosas ante las cuales estamos ciegos y una manera válida de captar la forma en que el pasado percibe el futuro es ver cómo difiere del modo en que lo construyeron los actores del pasado, conociendo cómo el futuro de ellos parece ventajoso en la historia, desde *nuestro* propio punto de vista. Ellos, por supuesto, necesariamente carecían de nuestra perspectiva: si hubieran podido ver cómo aparecería en el futuro el presente, habrían actuado de otra manera. El gran historiador alemán Reinhart Koselleck escribió un libro con el maravilloso título *Vergangene Zukunft* (*Futuro pasado*), argumentando que el futuro es una parte importante del pasado, a la luz de lo que la gente del pasado vivió en su presente.[1] Como caso puntual, pensemos en la creencia de que el mundo llegaría a su fin en el año mil de nuestra era. Había poco que hacer excepto rezar: usted no guardaría *pickles* para el invierno entrante, ni repararía el chiquero ni compraría un seguro de vida si pensara que todo será borrado al sonido explosivo de las trompetas angelicales.

Desde esta perspectiva es instructivo ver el modo en que Greenberg percibió el presente histórico de principios de los años sesenta, dado su poderoso relato, que después de todo definió la forma del futuro del mismo modo que su propio conjunto de prácticas críticas, fundadas como lo estaban por ese relato. Es un hecho histórico objetivo que las artes visuales se comenzaron a desviar hacia un tipo de arte para el cual una práctica crítica guiada por la estética dejó de tener mucha aplicación —un giro al que ni el relato de Greenberg ni su práctica crítica se podrían acomodar fácilmente—. Aunque Greenberg se daba cuenta de que el arte estaba dando una especie de giro, lo consideró una desviación de la corriente de la historia como él la proyectó. Continuó considerando al expresionismo abstracto como la principal fuente de la historia del arte modernista, aunque al mismo tiempo, a principios de los años sesenta comenzó vacilante a deslizarse por los rieles del destino histórico. Se puede decir que lo hizo desatendiendo los imperativos del modernismo con los que Greenberg estaba totalmente comprometido. Él había definido el tema de la pintura como pintura, o sea como la creación de objetos físicos coherentes mediante pigmentos esparcidos con cierta forma sobre superficies planas. Pero, casi dialécticamente, parecía que los expresionistas abstractos también aceptaban con fervor el imperativo materialista del modernismo. Y al hacer eso, ellos violaban el mayor imperativo modernista de que cada arte debía mantenerse dentro de las limitaciones de su propio medio y no usurpar las prerrogativas de cualquier otro arte o medio: a los ojos de Greenberg el expresionismo abstracto se extendió más allá de sus propios límites definitorios hacia el dominio de la escultura. «A cada uno lo suyo» fue la guía de la historia del arte modernista, más que el modo en que la división del trabajo

era la base de la justicia en la *República* de Platón, donde la injusticia consistía en la desigualdad entre persona y posición.

En su ensayo de 1962 «After abstract expressionism», Greenberg hizo una afirmación sorprendente. Tenía que ver con lo que se suponía inevitable, dada su estética materialista. Se podría haber pensado que el tratamiento de la pintura que hacía el expresionismo abstracto —como pintura jugosa, viscosa, goteante, gruesa— era justamente lo que la teoría demandaba; que la pintura se convirtiese en su propio tema. Éste no resultó ser el caso:

> Si significa algo la etiqueta «Expresionismo abstracto», significa línea de la pintura: suelta, de rápido trazo, o con esa apariencia; masas que manchaban y se fundían, en vez de formas que se distinguieran; amplios y conspicuos ritmos; colores quebrados; saturados disparejos o densidades de pintura, pinceladas marcadas, marcas de dedos o de cuchillos; para abreviar, una constelación de cualidades como las definidas por Wölfflin cuando extrajo su noción de lo *Malerische* a partir del arte barroco.[2]

Pero, irónicamente, el espacio en el expresionismo abstracto «no puede dejar de ser, una vez más, un tema de la ilusión del *trompe l'oeil* [...] se hace más tangible, más una cuestión de percepción inmediata y menos una de "lectura"». Como lo entiendo, significa que en cuanto la pintura llegó a ser tridimensional, tomó la identidad de la escultura, y el espacio se volvió nuevamente ilusorio. Se podía haber pensado que se había vuelto *real*, pero en todo caso, «una buena parte de la pintura del expresionismo abstracto comenzó a demandar una ilusión más coherente del espacio tridimensional, al extremo en que lo hizo y lo demandó para la representación, desde que tal coherencia se puede crear sólo a través de la representación tangible de objetos tridimensionales». De esto surgen las pinturas *Women* de Willem de Kooning en los años 1952-1955. Según Greenberg, el único modo de llevar adelante al arte en su misión histórica, desde que el expresionismo abstracto fracasó, era a través de lo que él llamó «la abstracción pospictórica» en una muestra que organizó para Los Angeles County Museum of Art, en 1964. Y en su ensayo para el catálogo habló sobre la decadencia del expresionismo abstracto, en lo que él llamó un «manierismo». Greenberg comenzó a ver a campeones del progreso del arte en Helen Frankenthaler, Morris Louis, Kenneth Noland y su discípulo Michael Fried, en una importante monografía, *Three American Painters*, ampliando este grupo heroico para incluir a Frank Stella y Jules Olitski, a los cuales Greenberg admiraba hasta identificarlos con la gran esperanza del arte. La escultura jugó un papel auxiliar: David Smith y Anthony Caro llevaron

adelante el relato de la estética materialista, y Greenberg no dudó en intervenir activamente para que esto se llevara a cabo.

Greenberg, hasta donde sé, no pregunta en ningún lugar por qué el expresionismo abstracto «habiendo producido arte de la mayor importancia [...] se convirtió en una escuela, luego en una manera y finalmente en un conjunto de manierismos. Sus líderes atrajeron muchos imitadores, demasiados, y entonces, algunos de esos líderes empezaron a imitarse a sí mismos». ¿Había algo propio del expresionismo abstracto que lo hiciera incapaz de un progreso mayor y más sostenido? No estoy seguro de la respuesta a esta pregunta, tampoco puedo explicar cómo el expresionismo abstracto consiguió, como estilo, hacer que los primeros artistas que lo iniciaron se convirtieran de un día para otro en maestros: Kline, Rothko, Pollock, incluso De Kooning; eran realmente pintores bastante modestos hasta que se identificaron como expresionistas abstractos. Sin embargo, pienso que una respuesta podría estar relacionada con el hecho de que, en contraste con la pintura tradicional, las telas del expresionismo abstracto sólo podían ser arte. Por ejemplo, no pudo tener una función social en murales, o insertarse en el trabajo artesanal de la pintura tradicional. En realidad tenía sus propias tendencias, reforzadas externamente por las tendencias del mercado, y de ahí que haya existido, más que nada, para ser coleccionado. Pertenecía a la colección y por lo tanto en contraste con la pintura vasariana, estuvo cada vez más apartado de la vida, y vivió cada vez más una existencia segregada en el mundo del arte. Realmente cumplía los requisitos de Greenberg, para quien la pintura tenía su propia historia autónoma, y se eclipsó por falta de estímulo exterior. La siguiente generación de artistas pretendió que el arte tuviera nuevamente contacto con la realidad y la vida. Esos fueron los artistas del pop, y según mi percepción histórica, fue sobre todo el pop el que marcó el nuevo curso de las artes visuales. Pero Greenberg, encerrado en una visión de la historia y en una práctica crítica que no tuvo espacios para el pop, no pudo acomodarlo a sus conceptos y categorías. Por supuesto que él no era el único en esta situación. Para los críticos era muy difícil percibir al pop como algo más que una breve señal en el desarrollo futuro, por no hablar de los artistas, cuyo futuro había sido definido por el expresionismo abstracto y sus ideales.

No desacredita a Greenberg el hecho de que él no haya visto que el pop marcaba un gran cambio histórico. «A lo sumo», escribió Greenberg, «importa como un nuevo episodio en la historia del gusto, pero no llegó a ser un auténtico episodio nuevo en la evolución del arte contemporáneo.» Lo que Greenberg consideró como un «nuevo episodio en esa evolución» fue el abstraccionismo pospictórico exhibido entonces, probablemente porque tematizaba ese «plano» por el que él tanto había hecho. Manchar, más que dar pinceladas, se había convertido para él en la apariencia predilecta de lo «pospictórico», desparramando pintura sobre superficies, sosteniendo su teoría de que para mantener «pura» a la pintura era necesario eliminar la pincelada. Por eso se perpetuó el axioma de que la evolución del arte contemporáneo pasaría por la evolución de la pintura. Y lo que Richard Wollheim había llamado «la pintura como arte» pasó por tiempos duros en la siguiente década y media. Su renacimiento aparente, especialmente en las obras de Julian Schnabel y David Salle a comienzos de los años ochenta, hizo pensar que la historia del arte estaba otra vez en su camino —pero *esto* probó ser un episodio del gusto más que un episodio en la evolución del arte contemporáneo; y, cuando los años ochenta desembocaron en los noventa se hizo cada vez más evidente que la pintura ya no era el Sigfrido del cambio en la historia del arte.

Finalmente, Greenberg no fue capaz de tomar en serio al arte pop. Lo relegó a la categoría de arte de novedad, junto al op art y al minimalismo («"novedad" en el viejo sentido de novedades vendidas en las tiendas», aclara). No era capaz de tomar en serio a ningún arte después de la abstracción pospictórica, y su propia crítica finalmente se paralizó: el último volumen de su colección de escritos, publicado en 1993, termina en 1968. No encontró una forma seria de colocar al nuevo arte en su maravilloso relato, y sus ácidas puntualizaciones tienen un tono asombrosamente similar a las de cuando surgió el modernismo, que afirmaban que los artistas modernistas no podían dibujar ni pintar, o, que si podían hacerlo, era porque hacían algún truco, y seguramente una vez que fuera descubierto, la «amenaza» se desvanecería y el arte «real» se impondría una vez más. Trató de argumentar que el nuevo arte era «cuestión fácil, familiar y tranquilizadora ante las ostensibles y desafiantes novedades en escena», que no era realmente de vanguardia, que era «"duro" y "difícil" solamente visto desde afuera, pero blando por dentro».[3] Mientras tanto había quedado un remanente, «un puñado de pintores y escultores que todavía producían arte de calidad, que tenían entre treinta y cinco y cincuenta años». En 1967 predijo cautelosamente que la novedad del arte se extinguiría como movimiento «como sucedió repentinamente, en 1962, con la segunda generación del expresionismo abstracto». Greenberg especulaba con la posibilidad de que «la producción del arte de calidad en general llegase a un fin junto con la vanguardia».

En el verano de 1992, Greenberg habló ante un pequeño grupo en Nueva York. Afirmó que quizá nunca en la historia el arte se había «movido tan lentamente». Nada, insistió, ha sucedido en los últimos treinta años. *Durante treinta años* sólo existió el pop. Esto le resultaba increíble y fue extremadamente pesimista cuando alguien de la audiencia le preguntó qué preveía. Contestó, creo que con angustia: «¡Decadencia!». Aún creía que la

pintura de alguna manera nos salvaría y que la historia del arte sólo podría avanzar a través de una revolución en la invención pictórica. Debo admitir que yo estaba asustado al escuchar la historia narrada en términos tan angustiantes. Pero también pensé que, como con el argumento de que los artistas modernos olvidaron cómo dibujar y se convirtieron todos en prestidigitadores, era necesario un nuevo relato, se debía abandonar la explicación de que el arte en los últimos treinta años fue sólo un incesante esfuerzo por satisfacer el apetito por la novedad. El arte de nuestro período asomaba desde la perspectiva de un relato legitimador, tan persuasivo como el de Greenberg sobre el modernismo.

De allí mi tesis sobre el fin del arte.

Permítaseme que, de modo consciente y tímido, invoque a la importante concepción metafísica de que la Pintura con P mayúscula o el Arte con A mayúscula, existe en un mismo plano con el Espíritu o Geist en el viejo relato hegeliano, y «lo que el Arte buscó» definió el linde de la historia de un relato legitimador del arte. Tomé la noción de «lo que el Arte buscó» de una expresión del arquitecto norteamericano Louis Kahn, quien, al diseñar la forma de un edificio, solía preguntar «qué busca el edificio», como si hubiera un impulso interno, o lo que los griegos llamaban entelequia, un estado final de completud, en el cual el edificio encontraba la forma a través de la que alcanzaba su ser. Según esta idea el Arte se identificó a sí mismo con cierta forma representacional en la era vasariana, y se le separó de esta identificación equívoca a fines del siglo XIX, y sin embargo (esto según la óptica de Greenberg) se llegó a identificar con el vehículo material, con la pintura y la tela, superficie y forma, al menos en el caso de la pintura. En esas épocas se hacía otro arte, que no encajaba exactamente en este esquema, pero que, por así decirlo caía fuera del linde de la historia. En su *Los pintores italianos del Renacimiento*, Bernard Berenson escribió que el pintor Carlo Crivelli «no pertenece al movimiento del progreso constante, y por lo tanto no está incluido en la perspectiva de su obra».[4] En una fascinante reflexión sobre Crivelli, Jonathan Watkins mencionó a escritores que encontraron difícil colocar a Crivelli en sus relatos del «progreso constante».[5] Crivelli, de acuerdo con Roberto Longhi, era incapaz de incorporar en su obra la «profonda innovazione pittorica e prospettica» de Giovanni Bellini; y según Martin Davies, se tomó «agradables vacaciones de primera clase lejos de la gran pintura y de los problemas estéticos que propone». Watkins trata de mostrar que Crivelli usaba la ilusión para destruir la ilusión y lograr así una crítica profunda y general del arte del Renacimiento. Berenson percibía algo profundo en Crivelli, pero continúa diciendo que esto sería «distorsionar toda nuestra visión del arte italiano del siglo XV, para hacer completa justicia a tal pintor...». Así,

se puede decir que Crivelli cae fuera del linde de la historia, o, como Watkins, se puede decir, «tanto peor para la historia» y «sentirse libre para reconstruir (el pasado) debería despertar la necesidad». «Tanto peor para la historia» significa, seguramente, tanto peor para los relatos. Pero el hecho de que la verdadera originalidad de Crivelli se haga visible va en contra de un relato evolutivo definido. Es heroico pretender abolir todos los relatos, pero esto remontaría el fin de la historia del arte hacia el *quattrocento*, al menos en el cuestionamiento de Hans Belting. Y eso podría, más allá de esto, borrar la que me parece que es la marca histórica del presente, es decir, que no hay ningún relato legitimador aplicable.

Una crítica similar del relato de Greenberg se presenta en la importante crítica de Rosalind Krauss, cuyo libro *El inconsciente óptico* trata, con inmensa solidaridad y comprensión, de un buen número de grandes artistas cuyas contribuciones tuvieron una crítica formalista, cercana al psicoanálisis, considerando «represión» a un estado de inconsciencia crítica.[6] La crítica, especialmente bajo la influencia de Greenberg, no sabía cómo tratar a Max Ernst, Marcel Duchamp, Alberto Giacometti o aún a ciertas obras de Picasso. Greenberg no le encontraba valor al surrealismo, al que consideraba retrógrado históricamente. «El nihilismo antiformal y antiestético de los surrealistas —heredado de Dadá, con todo el sinsentido artificial que implicaba— fue al final una bendición para los inquietos ricos, los expatriados y los *flaneurs* estéticos a los que les repelía el ascetismo del arte moderno.»[7] Los surrealistas estuvieron obligados a cultivar el tipo de virtuosismo en la representación naturalista que encontramos en Dalí porque su meta, tal como la ve Greenberg, era el choque. Por otra parte, no es fácil comprender cómo el arte abstracto podría molestar, excepto en virtud de su contraste con una norma de representación naturalista imperante. Pero ya había pasado el momento en que la abstracción fue chocante, y así el surrealismo logró sus objetivos sólo a través de la yuxtaposición de objetos hechos de modo realista que no tenían un lugar natural en la realidad, sino sólo en un mundo surreal. Y, cuyo mayor pecado, según el punto de vista de Greenberg sobre cada medio, es que «es posible construir, en cera, papel maché o goma, duplicados fieles de la mayor parte de las recientes pinturas de Ernst, Dalí y Tanguy. Su "contenido" es concebible en términos diferentes de los de la pintura».[8] Así, el surrealismo tenía que ser explicado fuera del linde de la historia.

En mi versión de la idea de «lo que el arte busca», el fin y la consumación de la historia del arte es la comprensión filosófica de lo que es el arte, una comprensión lograda tal como se alcanza en cada una de nuestras vidas; a saber, a través de los errores que cometemos, de las sendas falsas que seguimos, de las imágenes falsas que abandonamos hasta que aprendemos

dónde se encuentran nuestros límites y, entonces, cómo vivir dentro de esos límites. La primera senda falsa ha sido la identificación total del arte con la pintura. La segunda fue la estética materialista de Greenberg, donde el arte se separa de lo que hace convincente al contenido pictórico, por lo tanto de la ilusión, y se dirige hacia las propiedades materiales palpables del arte, que difieren esencialmente en cada medio de expresión. Los lógicos hacen una distinción entre el uso y la mención de una expresión. Se usa una expresión cuando se desea hablar sobre lo que la expresión refiere en nuestro lenguaje. Entonces «Nueva York» se utiliza para referirse a la ciudad de Nueva York en la oración «Nueva York es la sede de las Naciones Unidas». En cambio, mencionamos una expresión cuando de lo que hablamos es de la expresión misma. Aquí la expresión «Nueva York» se menciona en «Nueva York tiene dos palabras». En cierto modo, la transición del relato de Vasari al de Greenberg fue un cambio desde las obras de arte en su dimensión de uso a las obras de arte en su capacidad de mencionar. Y, de acuerdo con esto, la crítica cambió su objetivo de interpretar qué eran las obras a describir qué eran. En otras palabras cambió del significado al ser —dicho vagamente—, de la semántica a la sintaxis.

Se puede extraer un sentido directo de las implicaciones de este cambio si se piensa en las diferentes formas en las que se vieron las obras de arte fuera del linde de la historia. En el transcurso del modernismo, creció el interés hacia el arte africano, que protagonizó una transición desde el museo de historia natural y el mercado de curiosidades al museo y la galería de arte. Si los historiadores de arte tuvieron dificultades para situar a Carlo Crivelli en el gran relato del progresivo desarrollo del arte, ¿dónde se podrían ubicar los fetiches e ídolos africanos? Riegl supone que él mismo actuaba «según la moderna ciencia natural» al «considerar a estos pueblos como el residuo rudimentario del género humano de períodos culturales muy antiguos».[9] Esto justifica que él piense que «la ornamentación geométrica de los actuales pueblos primitivos, desde este punto de vista, aparece también como una fase del desarrollo de las artes decorativas, históricamente superada, y, por ello, de una gran importancia». Pero así sus modos de representación deben, según esta opinión —que es esencialmente la opinión de la antropología victoriana— darnos una visión de una etapa o estadio de la mimesis muy anterior a cualquiera de las que podamos conocer sobre el arte europeo, y esto hace que el arte africano tenga un interés científico considerable. De ahí el estatus de curiosidades y especímenes que se asignó a los objetos coleccionados de los llamados pueblos primitivos, llamados así por aquellos que los estudiaban y clasificaban. Las culturas primitivas eran, en el estadio en el que estaban, fósiles vivientes de una filogénesis, cuyos últimos y más altos ejemplares son nuestros semejantes. De la misma manera,

las momias naturales preservadas del cambio nos dan acceso a estadios primitivos de nosotros mismos.

Cuando esos objetos se volvieron un eje en la historia del modernismo, en el caso de Picasso de forma espectacular —su visita al museo antropológico de Trocadero resultó ser muy importante para su propio desarrollo y el del arte modernista—, los críticos y los teóricos comenzaron a mirarlos de forma distinta, no viendo ya la necesidad de distinguir entre arte moderno y «primitivo», desde que se presumió que eran comparables a nivel de la forma. En 1920, Roger Fry escribió un importante ensayo llamado «Escultura negra» donde hacía énfasis en el inmenso cambio que tuvo lugar desde las concepciones de la antropología victoriana, con las cuales Riegl estaba incuestionablemente cómodo. «A uno le gustaría saber qué hubiera dicho el doctor Johnson a cualquiera que le hubiera ofrecido un ídolo negro a cambio de varios cientos de libras», piensa Fry. «Hubiera parecido entonces una completa locura prestar atención a lo que un negro salvaje tenía que decirnos de sus emociones de la forma humana.» Fry replica que algunos de los objetos que tenemos ante la vista son «gran escultura» —más grande, pienso, que cualquier cosa que hayamos producido aún en la Edad Media—.[10] Otro pensador formalista, el excéntrico norteamericano Albert Barnes, no tenía ninguna dificultad en colocar esculturas africanas junto a las obras de arte modernista que coleccionaba. Aún más claro que eso es el hecho de que exhibiera en las paredes de su galería objetos artesanales entre pinturas, como si ya no hubiera, como no había en los principios formalistas, una base seria para discriminar el arte de la artesanía. Pero, de hecho, el modernismo disolvió muchos límites, sobre todo al estetizar o formalizar objetos provenientes de diversas culturas que los contemporáneos de Riegl —¡para no mencionar a los del doctor Johnson!— habrían encontrado más allá del linde del gusto.

Pienso que se podría hacer un fascinante estudio de los modos en que los períodos anteriores respondieron al «arte exótico», por ejemplo, en épocas que no tuvieron la imagen complaciente de la antropología victoriana. Por ejemplo, es asombrosa la primera evidencia que tenemos del modo en que fueron percibidas las obras hechas en oro venidas de México. El autor de las siguientes anotaciones es Alberto Durero:

> Yo también he visto las cosas traídas al rey desde la nueva tierra dorada: un sol todo de oro de una braza, también una luna toda de plata igual de grande; también dos cámaras llenas de instrumentos de ese pueblo, igualmente toda clase de armas, armaduras, catapultas, maravillosos escudos, extraños adornos, camas colgantes y toda clase de cosas para diferentes usos, más hermosas para tener que los prodigios. Esas cosas eran todas tan preciosas que estaban valora-

> das en cien mil gulden. En toda mi vida no había visto nada que alegrara mi corazón como lo hicieron esos objetos. Porque vi entre ellos maravillosas obras de arte y me admiré del ingenio sutil de los habitantes de las extrañas tierras. No sé como expresar todo lo que experimenté en ese momento.[11]

Pedro Mártir, historiador español del nuevo mundo, que vio en Valladolid los objetos enviados por Moctezuma a Carlos V, el mismo año en que Durero los vio en Bruselas, no tuvo dificultad en reaccionar frente a ellos estéticamente: «Aunque admiro poco el oro y las piedras preciosas, estoy sorprendido porque la habilidad y el esfuerzo artesanal de sus obras sobrepasan lo material de ellas [...] No recuerdo haber visto nunca nada tan atrayente a los ojos humanos por su belleza».[12]

Esos testigos escribieron en 1520. La primera edición del texto de Vasari fue publicada en 1550, y supongo que es importante para señalar la diferencia en la respuesta estética a las obras de arte antes de la invención de la historia del arte, considerando a Vasari como el fundador de la historia del arte, al menos en el sentido en que él vio el arte como un relato de desarrollo progresivo. Ni Durero ni Pedro Mártir tuvieron la tarea de ubicar esas obras en un relato, como tuvo Berenson, que más tarde abandonó la esperanza de tratar la obra de Crivelli históricamente porque no había manera de colocarlo en el relato que tenía que contar. Ni Fry, ni Barnes, ni Greenberg tuvieron que tratar con este problema, ya que el modernismo legitimó al «arte exótico», liberando a sus observadores de la obligación de incluirlo en un relato. Pero quizás esto sucede porque ellos podían tratarlo en forma ahistórica en términos de principios trascendentales —a los cuales Greenberg, siguiendo a Kant, llama gusto—. Pero esto merece una o dos palabras.

El gusto fue el concepto central en la estética del siglo XVIII, y el problema central en esa época era cómo reconciliar las que parecían ser dos innegables verdades sobre el gusto que: *de gustibus non est disputandum* (sobre gustos no se discute), por un lado, y por otro, que existe el buen gusto, de modo que el gusto no es tan subjetivo y relativo como parecería sugerirlo la primera verdad. «Es demasiado obvio que la gran variedad de gustos, como de opiniones reinantes en el mundo, no ha caído bajo la observación de todos», escribió Hume. «Pero aquellos que amplían su mirada para contemplar naciones distantes y épocas remotas, están aún más sorprendidos ante la gran incoherencia y contradicción.»[13] Hablando al doctor Johnson, su contemporáneo, Hume señala que «estamos aptos para llamar *bárbaro* a cualquier cosa que se aparte notoriamente de nuestro gusto y comprensión». Pero entonces, anota, el sentido común señalaría también como absurdo sostener que una obra como la del poeta Ogilby sea igual a la de Milton —afirmación, replica

Hume, tan extravagante como decir que un montón de arena es tan alto como el monte Tenerife—. Y si alguien persiste con juicios y preferencias estéticas falsas, eso manifiesta cierta falta de delicadeza en el gusto, y lo que es más importante, una defectuosa educación de éste. Como el término implica, hay poca distinción entre el gusto estético y el paladar refinado, y en ambos casos la instrucción demostrará que ciertas cosas recompensan más —son estéticamente mejores— que otras. Y Hume dirige la atención a la existencia de críticos que, distanciándose de la práctica y liberando su imaginación, son tomados en cuenta para hacer juicios a los que el resto de nosotros llegaría si siguiéramos una disciplina comparable. Esta premisa subyace a la extraordinaria tesis de Kant de que encontrar que algo es bello es tácitamente hacer un juicio universal, esto es, prescribir que todos lo encontrarán bello. Y esta idea, como he tratado de mostrar, subyace a la visión que tiene Greenberg de la crítica. Hume propone lo que podría extrapolar como recomendaciones para el crítico en *La norma del gusto y otros ensayos*. Cuando el crítico «no tiene delicadeza», cuando «no es ayudado por la práctica», «donde no ha sido empleada ninguna comparación», «donde se está bajo la influencia del prejuicio», y «donde falta el buen sentido», el crítico «no está calificado para discernir las bellezas del diseño y el razonamiento, que son las más grandes y excelentes». Así el crítico ideal es delicado, experimentado, abierto, capaz de comparar, y por ello posee un conocimiento muy amplio del arte y está dotado de buen sentido: «El conjunto de los veredictos de éstos, donde quiera que se encuentren, es el verdadero patrón del gusto y la belleza».

Todas las obras de arte son una, según esta visión, y en cierto sentido el modernismo fue el movimiento artístico que legitimó la amplitud del gusto que nos permite colocar obras de escultura negra en los museos de Bellas Artes, concebidos como enciclopedias institucionales de la forma. Como he dicho, todos los museos son museos de arte moderno, a tal punto que juzgar qué es arte está basado en una estética del formalismo. El teórico de la estética se siente en casa en todas partes, y la máscara Baule o la figura Asanti están colgadas cerca de Pollock y Morandi en las bibliotecas de los coleccionistas perspicaces de todo el mundo. Después de todo, la forma es forma, y una vez que estamos libres de la disposición johnsoniana de estigmatizar al arte africano como bárbaro, aceptamos fácilmente que el arte de África se codea con el de París o Milán. Fácilmente, dado esto, mucho arte cosmopolita tiene una genealogía que incluye al menos algún ancestro africano. Ésta fue la tesis que trató de demostrar la exposición masivamente criticada «Primitivism and Modern Art» en el Museo de Arte Moderno, en 1984. Pero ¿Picasso se conmovió con este arte que encontró en el Trocadero en 1907 por la belleza de su diseño? No concuerda con el testimonio de su propia memoria.

> Cuando fui al Trocadero fue desagradable. El mercadillo. El olor. Estaba completamente solo, quería escapar. Pero no me fui. Permanecí. Permanecí. Comprendí algo muy importante: ¿algo me estaba ocurriendo? Las máscaras no eran como otro tipo de escultura. En absoluto. Eran objetos mágicos. Y ¿por qué no estaban las piezas egipcias o las caldeas? No nos habíamos dado cuenta: aquellos eran objetos primitivos (nótese aquí la voz de la antropología victoriana), no mágicos. Las esculturas negras eran intercesoras. Yo conocía la palabra francesa desde siempre. Contra todo, contra lo desconocido, espíritus amenazadores. Entendí; yo también estoy contra todo. Yo también pienso que todo es desconocido, es el enemigo [...] Todos los fetiches eran usados para lo mismo. Eran armas. Para ayudar a que la gente dejara de ser dominada por los espíritus [...] Las señoritas de Aviñón debe haber venido a mí ese día.[14]

El arte modernista es un arte definido por el gusto, y creado esencialmente para personas con gusto, específicamente para los críticos. Pero el arte africano fue creado por su poder sobre las oscuras fuerzas del mundo amenazante. «Fui a ver los grabados», escribió Virginia Woolf a su hermana en 1920. «Los hallé lúgubres e imponentes, pero el cielo sabe qué era lo que sentía sobre cualquier cosa después de escuchar el discurso de Roger. Apenas me doy cuenta de que hay algo en ese estilo sobre lo cual escribir, y si tuviera uno encima de la chimenea, yo debería tener un carácter diferente, menos adorable, tanto como me fuera posible, pero alguien que tú no pudieras olvidar rápidamente.»[15] Yo saludo la respuesta de Woolf pero esos grabados africanos hallaron su destino en muchas chimeneas como embajadores del buen gusto, sin cambiar de ningún modo el carácter de quienes los colocaron allí. Una exhibición maravillosa de artistas contemporáneos que coleccionan arte africano muestra que el carácter previo del artista tiende a definir lo que significa para él el arte africano.[16] Pero la cuestión principal sigue siendo que el sentimiento y la forma, para usar la conjunción que escuché por primera vez de mi maestra Susanne K. Langer, tendieron, después de todo, a desechar al uno por la otra. O mejor, en el arte africano, el sentimiento más que el gusto define la forma. El fin del modernismo significa el fin de la tiranía del gusto, y en realidad abrió un espacio precisamente para lo que Greenberg halló tan inaceptable en el surrealismo —su lado informal, antiestético—. La estética lo lleva a usted no muy lejos de Duchamp, así como la clase de crítica que requiere Duchamp no obedece a la tabla de mandamientos de Hume.

Greenberg entendió perfectamente esto. En 1969, en un ensayo sobre la vanguardia, escribió que «los objetos que intentan ser arte no funcionan, no existen como arte, hasta que son experimentados a través del gusto». Pero sintió que muchos buenos artistas de aquel tiempo trabajaban «con la

esperanza periódicamente renovada desde que Marcel Duchamp actuó por primera vez hace cincuenta años; tratando de evadir el alcance del gusto que permanecía en el contexto del arte, ciertos esquemas lograrían valor y una existencia única. Hace tiempo que esta esperanza ha probado ser ilusoria».[17] Por supuesto, esto es así, si es que Greenberg tiene razón al decir que nada existe como arte a menos que sea experimentado a través del gusto. El proyecto podría ser incoherente, como esforzarse para hacer arte evadiéndose del arte. Pero el éxito *ontológico* de la obra de Duchamp, se trata de un arte que triunfa ante la ausencia o el desuso de consideraciones sobre el gusto, demuestra que la estética no es, de hecho, una propiedad esencial o definitoria del arte. Esto, según lo observo, no solamente puso fin a la era del modernismo, sino a todo el proyecto histórico que caracterizó a éste, esto es, por buscar distinguir lo esencial de las cualidades accidentales del arte, para «purificarlo», hablando alquímicamente, de las contaminaciones de la representación, la ilusión y cosas semejantes. Duchamp demostró que el proyecto debería más bien discernir cómo se debía distinguir el arte de la realidad. Después de todo, éste fue el problema que animó a Platón justo al comienzo de la filosofía, y como a menudo lo he planteado, permitió construir casi por completo el gran sistema platónico.[18] Platón supo lo que Picasso iba a descubrir en una tradición artística que no había sido corrompida por la filosofía, que el arte era una herramienta del poder. Cuando Duchamp planteó el problema del arte y la realidad, reconcilió al arte con sus ilegítimos comienzos filosóficos. Platón se planteó el problema correcto, sólo que le dio una respuesta equivocada.

Para resolver el problema filosófico de la relación del arte con la realidad, los críticos debían comenzar a analizar un tipo de arte muy semejante a la realidad para que las diferencias superaran la prueba de la indiscernibilidad perceptiva. Ellos debían contestar a una pregunta como ésta: «¿Qué distingue a la *Brillo Box* de Warhol de las cajas de Brillo que contienen Brillo?». El ingenioso desconstruccionista Sam Wiener hizo retroceder aún más el tema en la historia al exhibir una caja con Brillo real a la cual adosó la etiqueta inspirada en Magritte: «¡Esto no es un Warhol!». Pero no intente otorgar todo el crédito a Warhol por abrirse paso a través de la filosofía. Sucedía en todo el arte a través del mundo, especialmente en la escultura. Pasaba también con el uso minimalista de los materiales industriales, con el *arte povera*, con la clase de arte posminimalista que hacía Eva Hesse. En una entrevista, el escultor Ron Jones habló de lo que él llama «Imágenes estéticas», con lo que quiere significar, creo, la estética que define la galería que lo representa: la Metro Pictures, en el Soho. «Si hubiera una generación precedente a la que todos los artistas de la Metro responden (y ésta es por supuesto una afirmación peligrosa), sería la de Warhol.». Discutiendo mi propia

obra como crítico, en particular en lo que concierne precisamente a la diferencia entre las obras de arte y los objetos reales, Jones señala: «Pienso que él podría describir la obra de Cindy (Cindy Sherman) o la de Sherrie (Sherrie Levine) como si fuera la obra de Warhol».[19] Y eso significa, si es verdad, que el límite entre el arte y la realidad fue el tema y el lugar del arte norteamericano desde los años sesenta hasta los años noventa, cuando se hizo esta entrevista.

Obviamente en los últimos treinta años muchos buenos artistas no participaron en esta clase de búsqueda, y si fuera a aplicar el excluyente espíritu de las filosofías de la historia del arte, diría que descansan fuera del linde de la historia. Pero no es el modo en que veo las cosas. En mi opinión la historia terminó una vez que el arte mismo se planteó la verdadera forma del problema filosófico, esto es, la cuestión de la diferencia entre las obras de arte y los objetos reales. El momento filosófico se había alcanzado. Los problemas son explorados por los artistas interesados en ellos, y por los mismos filósofos, quienes ahora empiezan a hacer filosofía del arte de un modo que producirá respuestas. Decir que la historia terminó es decir que ya no existe un linde de la historia para que las obras de arte queden fuera de ella. Todo es posible. Todo puede ser arte. Y, porque la presente situación no está esencialmente estructurada, ya no podemos adaptarla a un relato legitimador. Greenberg está en lo cierto: nada ha pasado en treinta años. Eso es, quizá, lo más importante para decir sobre el arte de los últimos treinta años. Pero la situación está lejos de ser tan deprimente como implica la expresión «¡Decadencia!» de Greenberg. Más bien, inaugura la época de mayor libertad que el arte ha conocido.

Quisiera sugerir que nuestra situación en el fin de la historia del arte se asemeja a la situación anterior al comienzo de la historia del arte; esto es, anterior a un relato impuesto al arte, que hizo de la pintura la heroína del relato y que arrojó fuera del linde de la historia y del arte lo que no se ajusta a dicho relato. Vasari termina su relato con Miguel Ángel y Leonardo, y por supuesto con Rafael. Pero, aunque ellos concluyen el texto, hicieron arte antes del surgimiento de la idea de que el relato definía la centralidad de la pintura y su naturaleza en desarrollo progresivo. Después de todo, ellos eran cercanos en el tiempo a Durero, quien era capaz de apreciar cosas tales como las obras de oro de los aztecas sin sentir el más mínimo dolor conceptual, y sin sentir la necesidad de decir, sin condescendencia, que fue más grande que cualquier cosa en Europa. Y Leonardo terminó su vida en la gran corte de Francisco I, que tenía como otro artista importado al maestro orfebre Benvenuto Cellini. Cellini fue un escultor, pero su *Perseo* no es mejor que el salero que hizo para la mesa del rey. No existía una distinción denigrante entre arte y artesanía antes del comienzo de la historia del arte,

ni era necesario insistir en que la última fuera tratada como escultura para que se tomara en serio en tanto arte. No había un imperativo para que un artista se debiera especializar, y encontramos en los artistas que mejor ejemplifican el momento posthistórico —Gerhard Richter, Sigmar Polke, Rosemarie Trockel y otros para quienes todos los medios y estilos son igualmente legítimos— la misma creatividad proteica que encontramos en Leonardo y en Cellini. De algún modo, la idea del arte puro apareció con la idea del pintor puro —el pintor que no hace otra cosa que pintar—. Hoy esto es una opción, no un imperativo. El pluralismo del presente mundo del arte define al artista ideal como pluralista. Mucho ha cambiado desde el siglo XVI, pero estamos, de varias maneras, más cerca de él de lo que lo estamos de cualquier otro período posterior del arte. La pintura, como vehículo de la historia, ha recorrido un largo camino, y no sorprende que haya sido atacada. Ese ataque proporciona el tema para un capítulo posterior. Primero necesito situar al pop en su presente histórico.

Notas

1. Reinhart Koselleck, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, Cambridge, MIT Press, 1985 (trad. cast.: *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993).

2. Greenberg, «After Abstract Expresionism», *The Collected Essays and Criticism*, 4, pág. 123.

3. Greenberg, «Where Is the Avant-Garde», *The Collected Essays and Criticism*, 4, pág. 264.

4. Bernard Berenson, *The Venetian of the Renaissance*, Nueva York, C. P. Putnam, 1894, pág. x. Por otra parte, Berenson observa que «el arte es demasiado grande y vital como para sujetarlo dentro de una fórmula simple y alardear; y no existe una fórmula que pueda hacer justicia a alguien como Carlo Crivelli sin distorsionar nuestra concepción del arte italiano del siglo XV» (Ibídem).

5. Jonathan Watkins, «Undertricking the Eye: The Uncomfortable Legacy of Carlo Crivelli», *Art International* (invierno de 1988), pág. 48-58.

6. Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge, MIT Press, 1994.

7. Greenberg, «Surrealist Painting», *The Collected Essays and Criticism*, 4, pág. 225-226.

8. Ibídem, pág. 43.

9. Alois Riegl, *Problems of Style*, pág. 16 (trad. cast.: *Problemas de estilo*, pág. 10).

10. Fry, «Negro Sculpture», pág. 88 (trad. cast.: *Visión y diseño*, Barcelona, Paidós).

11. Citado en George Kubler, *Esthetics Recognition of Ancient Amerindian Art*, New Haven, Yale University Press, 1991, pág. 208, n. II.

12. Ibídem, pág. 43.

13. David Hume, «Of the Standard of Taste», *Essays, Literary, Moral, and Political*, Londres, Ward, Lock, 1898, págs. 134-149 (trad. cast.: *La norma del*

gusto y otros ensayos, Barcelona, Península, 1998). Todas las referencias son de esta edición, aunque el ensayo de Hume es un clásico de la estética y es fácilmente localizable en las principales antologías.

14. Citado en Jack Flam, «A Continuing Presence: Western Artist / African Art», en Daniel Shapiro, *Western Artist / African Art*, Nueva York, The Museum of African Art, 1994, págs. 61-62.

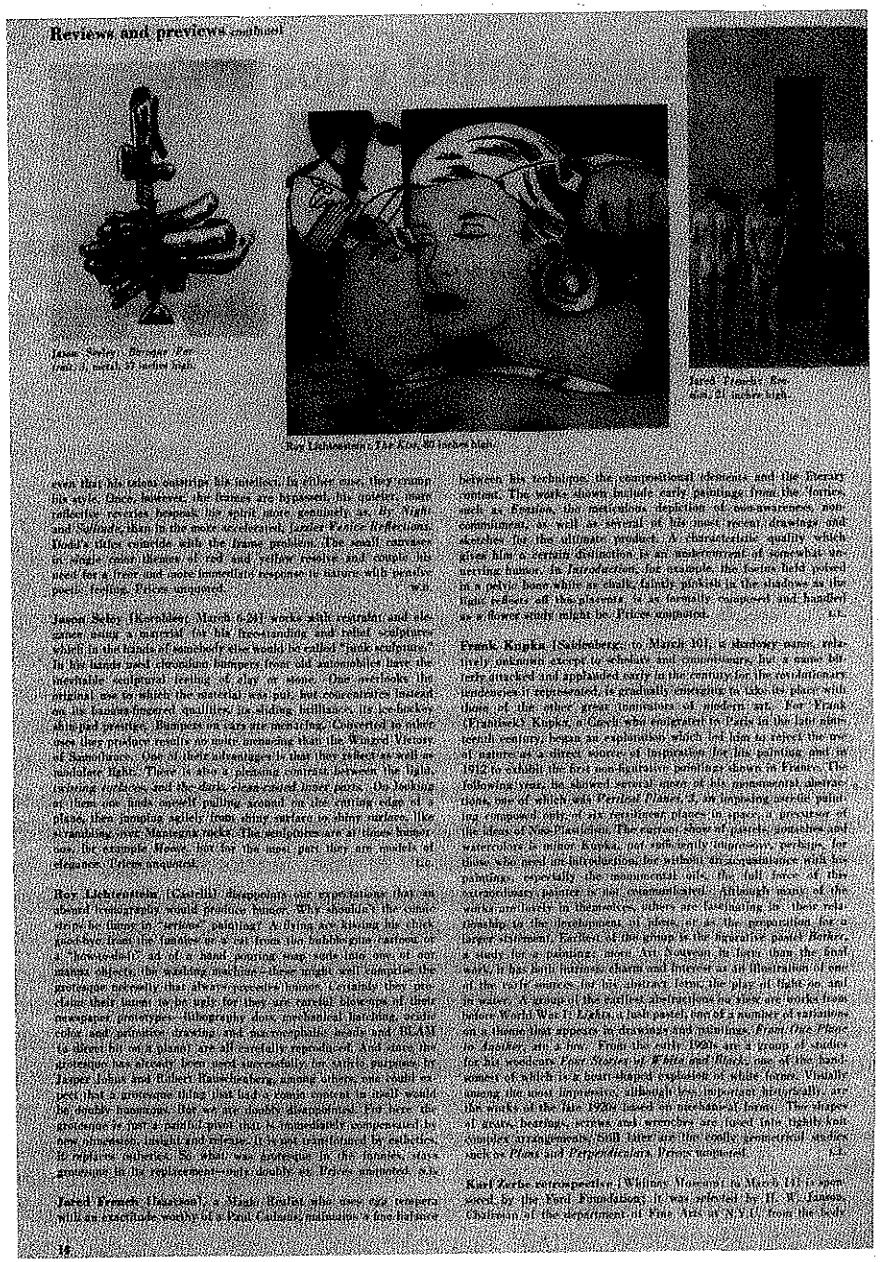
15. *The Letters of Virginia Woolf*, Nigel Nicholson y Joanne Trautman (comps.), Nueva York, Harcourt Brace and Jovanovich, 1976, 2, pág. 429.

16. Me refiero a *Western Artist / African Art*, organizada por Daniel Shapiro. Véase nota 14.

17. Greenberg, «Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties», *The Collected Essays and Criticism*, 4, pág. 293.

18. Véase especialmente el ensayo que da título a mi libro *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Nueva York, Columbia University Press, 1985.

19. Andras Szanto, «Gallery: Transformations in the New York Art World in the 1980s» (tesis doctoral, Columbia University, 1996). Véase el apéndice para la entrevista con Ron Jones.


Reviews and previews continued

Roy Lichtenstein: *The Kiss*, 80 inches high

The Kiss, Roy Lichtenstein, como apareció en *Art News*, marzo de 1962. Reproducido con autorización

Capítulo 7

Arte pop y futuro pasado

Si intentamos volver a la perspectiva de los artistas y críticos de principios de los años sesenta, poniendo entre paréntesis, cómo la historia del arte se construyó a sí misma desde entonces hasta ahora, y tratamos de reconstruir el *vergangene Zukunft* —cómo apareció el futuro en ese momento del pasado para quienes entonces lo vivían como presente— parecería que el futuro estaba en el expresionismo abstracto y en sus defensores. El paradigma renacentista había durado casi seiscientos años, y por la misma razón se podría suponer que el paradigma de Nueva York duraría por lo menos lo mismo. Seguramente, el paradigma del Renacimiento pasó a ser el de un desarrollo progresivo —para sostener un relato— y, aunque en el pensamiento de Clement Greenberg el modernismo tuvo un desarrollo progresivo, es difícil suponer que ese aspecto del pensamiento de Greenberg fuera muy compartido o incluso muy conocido. Pero tal vez se podría inducir un argumento para su longevidad a partir de la diversidad de la misma escuela de Nueva York, que fue concebida por figuras con métodos artísticos peculiares. Pollock, de Kooning, Kline, Newman, Rothko, Motherwell, Still: cada uno de ellos era particularmente él mismo y tan diferente al resto que uno nunca habría podido deducir las posibilidades del estilo de Rothko, tenien-

do en cuenta que el mismo Rothko no lo encontró, dada la disyunción con los estilos que definieron a la escuela de Nueva York. Entonces debió parecer que, como las nuevas personalidades se volvieron parte de la escuela, se podría esperar que aparecieran estilos nuevos jamás imaginados, sin límite interno en cuanto a número y variedad, tan diferentes de los estilos existentes como lo eran esas personalidades entre sí.

Si la abstracción tuvo el futuro en su mano, ¿qué pasó con los realistas?, todavía existían en gran número en Estados Unidos, e incluso en Nueva York. Los realistas no estaban preparados para ceder el futuro al expresionismo abstracto, lo que significaba que su presente era de protesta y batalla estética. Se sentían entre la espada y la pared, no solamente con relación a la historia del arte, sino también a la producción práctica del arte, porque el expresionismo abstracto sacudía la infraestructura institucional del mundo del arte y parecía que la abstracción era un enemigo a ser derrotado, o al menos repelido. Parecía que el futuro como artista, e incluso la pregunta de si uno tenía un futuro como artista dependía de lo que se hacía en ese momento y lugar.

Consideremos el caso de Edward Hopper. Hay una línea directa que desciende desde Thomas Eakins a través de Robert Henri a Hopper, en la cual Henri fue un estudiante de Eakins y Hopper lo fue de Henri —y el mismo Eakins descendía de la Academia de Bellas Artes de París y del pintor Gérôme—. El expresionismo abstracto, incluso el alto modernismo, intersectan esa historia como un meteoro intersecta el ritmo ordinario de los planetas del sistema solar. Hopper hubiera podido estar totalmente satisfecho de trazar los posteriores alcances del proyecto de Eakins, como hizo Henri; quien lideró la batalla contra las prácticas de la Academia Nacional de los autodenominados Artistas Independientes. En 1913, e incluso antes en la galería Stieglitz, artistas como Picasso y Matisse fueron presencias marginales, demasiado salvajes a su manera para constituir una amenaza seria al arte tal como Henri, sus seguidores y sus enemigos lo entendían. Pero en la era de Hopper, el expresionismo abstracto difícilmente podía ser considerado como marginal. Hopper y los artistas que lo entendieron, incluso aquellos que él entendió como marginales, todos corrían el riesgo de ser excluidos. Y la Academia no representaba ningún obstáculo o amenaza, como lo había representado para Henri, y, en cierta medida para Eakins. Incluso Eakins determinó el proyecto que Henri transformó en una ideología estética y que Hopper adoptó como natural.

Consideremos el tratamiento del desnudo. Eakins, reaccionó contra la manera artificial en que los pintores presentaron el desnudo en el salón de 1868, cuando era todavía un estudiante en la Academia de Bellas Artes de París: «Las pinturas son de mujeres desnudas, paradas, sentadas, acostadas, volando, bailando, sin hacer nada», escribió, «las llaman Frinés, Venus, ninfas, hermafroditas, huríes y nombres propios griegos». Se proponía pintar desnudos en una situación real, en lugar de «diosas joviales de variadas complexiones, en medio de árboles de delicioso verde arsénico y gentiles flores de cera [...] Odio la afectación».[1] Fue entonces que pintó el grandioso *William Rush Carving His Allegorical Figure of the Skuylkill River* después de su retorno a Filadelfia, para la Exposición del Centenario en 1876. La pintura muestra el desnudo como modelo, una de las formas en las que una mujer aparece desvestida naturalmente. Henri, quien fundó la autollamada Ash Can School, no sólo mostró como modelos mujeres desnudas, sino que lo hizo en una forma del todo natural, mostrando lo real contrastado con la figura idealizada de la mujer sin ropas. Y cuando pintó el desnudo, Hopper lo hizo en las situaciones eróticas en las que la mujer está naturalmente desvestida, como en *Girlie Show* de 1941 o *Morning Sunshine* de 1952, donde uno siente que la mujer está fantaseando. No hay nada especialmente moderno en esas pinturas de Hopper: era, virtualmente, como si el final del siglo XIX continuara encapsulado en el siglo XX, y como si el modernismo, tal como lo entendemos, no hubiese sucedido nunca. Por supuesto que las pinturas de Eakins, con sus sombras y luces doradas, tienen ese aire de las pinturas de los Viejos Maestros que jamás tuvieron las pinturas de Hopper: sus pinturas son descarnadas y claras, sin sombras inexplicables, o, por así decir, *metafísicas*.

Sin embargo, el modernismo es un concepto que tuvo un desarrollo. De hecho, Hopper fue incluido en la segunda muestra «Pinturas de diecinueve norteamericanos vivos», del Museo de Arte Moderno, en 1929. Cuando Alfred Barr le organizó una retrospectiva en el museo en 1933, opinó que Hopper era «el pintor más excitante de Estados Unidos». La muestra fue criticada por el crítico Ralph Pearson[2] como «el reverso de lo que caracteriza al movimiento modernista»; y Barr nos brindó una profunda percepción acerca de cómo el modernismo era entendido por la institución más estrechamente asociada con ese movimiento en Estados Unidos y, ciertamente en 1929 en el mundo: acusó a Pearson de tratar «de transformar una implicación temporal y popular de la palabra moderno en una etiqueta académica y relativamente permanente».[3] El modernismo de alrededor de 1933 era muy diferente del modernismo de alrededor de 1960, cuando Clement Greenberg escribió su ensayo canónico «Modernist Painting». Entonces el modernismo estaba demasiado cercano a ellos, y su legado era distinto del legado del expresionismo abstracto: Greenberg obtuvo cierto placer al advertir la muerte del último en 1962, pero, cuando lo escuché hablar en 1992, sentía que el modernismo podría seguir adelante, aunque pareciera estar estancado. De cualquier manera, en 1933 lo «moderno» implicaba

una tremenda diversidad en el arte: los impresionistas y postimpresionistas, incluyendo Rousseau; los surrealistas, los fauvistas y los cubistas. Y por supuesto, estaban los abstraccionistas, los suprematistas y los no objetivistas. Aunque sentían que eran meramente una parte de la contemporaneidad, lo que también incluye a Hopper, y que ese modernismo no era una amenaza para el realismo. No obstante en los años cincuenta, y especialmente como consecuencia del inmenso éxito crítico del expresionismo abstracto, el tipo de arte del que Hopper era ejemplo estuvo en peligro de ser aplastado por un modernismo definido estrechamente en términos de abstracción. Lo que había sido una parte amenazaba convertirse en la totalidad. El futuro parecía desprotegido para el arte tal como Hopper y los suyos lo entendían. Esto definió su presente como un campo de batalla al estilo de las guerras del siglo XX.

Gail Levin narra el compromiso de Hopper en la campaña contra la abstracción o como lo llamaban el *gobbledegook*. Ellos apoyaron la acción tomada por un grupo de pintores realistas contra el Museo de Arte Moderno, que favorecía a la abstracción y al «arte no objetivo» excluyendo al realismo. Se espantaron de la manera en que la anual del Whitney de 1959-1960 estuvo marcada por la dispersión de las telas realistas (una protesta que se repitió el 29 de septiembre de 1995). Se juntaron con otros artistas, escribió Jo Hopper en su diario, «para preservar la existencia del realismo en el arte y contra la usurpación al por mayor de lo abstracto por parte del Museo Moderno, el Whitney, y todos los que lo extienden a través de la mayoría de las universidades en favor de aquellos que no pueden soportar ni suscribir a *le dernier cri* de Europa».[4] Ayudaron a divulgar una revista llamada *Reality*, que tuvo muchas ediciones. Sentían sinceramente que si no persistían en sus esfuerzos, la pintura realista estaría condenada.

No creo que sea posible comunicar la energía moral que hubo en aquellos años dentro de esa división entre abstracción y realismo por parte de ambos. Tenía una intensidad casi teológica, y en otro estadio de la civilización ciertamente ellos podrían haberse quemado en las piras. En aquellos días, un artista joven que hiciera pintura figurativa lo hacía con la intención de defender una práctica peligrosa y herética. La «corrección estética» cumplía el papel de lo que hoy se entiende como «políticamente correcto», y las acciones de los Hopper y sus cohortes expresaban la indignación y el choque que todos los libros conservadores acerca de la corrección política expresan hoy, aunque se debe recordar cómo los realistas estaban libremente destinados al olvido artístico por aquellos que ideologizaron la abstracción. Por supuesto, los realistas sintieron amenazada su propia existencia, la cual tal vez se relacionaba con la forma en que los profesores se sentían amenazados con perder su crédito, o al menos habrían temido semejante pérdida, a menos que su discurso y su vocabulario de clase se comprometieran con una línea de pensamiento.

Cualesquiera fueran los méritos de la analogía, el conflicto había terminado esencialmente en cinco o seis años. Greenberg es un caso interesante para ser examinado bajo esta luz. En 1939 vio la abstracción como históricamente inevitable: la abstracción era, como dijimos que argumentó en «Towards a Newer Laocöon», un «imperativo [que] viene de la historia». En «The Case of Abstract Art» de 1959, expresó que la representación es irrelevante, que «la unidad formal abstracta de una pintura de Ticiano es más importante para su calidad que aquello que la pintura representa» —un punto concebido con anterioridad por Roger Fry—. «Es un hecho», continúa Greenberg, «que las pinturas representacionales son esencialmente mejor apreciadas cuando la identificación de lo que representan está sólo secundariamente presente en nuestra conciencia.» Insiste en repetir esta odiosa caracterización en su ensayo canónico «Modernist Painting» de 1960, donde escribió que la «pintura modernista en su última fase no abandonó en principio la representación de objetos reconocibles. Lo que abandonó fue la representación del tipo de espacio que ocupan los objetos reconocibles». Lógicamente, la pintura lo hizo para apartarse de la escultura, según su famoso argumento, y es posible observar claramente que esta distinción sitúa a Hopper y a los realistas en un escalón de la evolución histórica más bajo, al mismo tiempo que da credibilidad a artistas como Stuart Davis o Miró. Sin embargo, en 1961 ascendió a un nivel desde donde pudo decir que hay bien y mal en todos nosotros, por lo que incluso la abstracción había perdido su carácter de destino histórico: «Hay arte abstracto malo y bueno». Hacia 1962 el expresionismo abstracto había terminado, aunque en ese año no fuera inmediatamente evidente para nadie.

Hopper y los realistas percibieron un futuro que los excluiría si no luchaban, de la misma manera, supongo, que las facciones en Bosnia deben sentirlo con respecto a su país. Pero sólo en unos pocos años Greenberg pudo decir que no hay una diferencia básica entre los abstraccionistas y los realistas, dado que había un nivel en el cual lo que importaba era la calidad, no la manera, la cual es en parte la situación actual. El Armory Show de 1913 hizo evidente que la diferencia entre los independientes y los académicos fue sólo momentánea, en contraste con la diferencia entre ambos y el cubismo o el fauvismo, como hoy tiene mucha menos importancia la diferencia entre figuración y abstracción (dado que ambas son formas de la pintura) que la diferencia entre cualquier tipo de pintura y el vídeo, digamos, o el arte performativo. Hacia 1911 el futuro de los pintores Ash Can y los académicos era un *vergangenes Zukunft*, como fue, hacia 1961, el futuro de los realistas y los abstraccionistas. Identificaron el futuro del arte

con el de la pintura, y el futuro, como sucedió, puso repentinamente a la pintura en la posición que la abstracción había ocupado en los primeros años del modernismo como lo definió el Museo de Arte Moderno: sólo como una de un gran número de posibilidades artísticas. La formulación íntegra de la historia del arte había sufrido un cambio, aunque fuera difícil de percibir a principios de los sesenta cuando el arte y la pintura eran virtualmente sinónimos. Además, es sorprendente que ni los defensores del expresionismo abstracto como Greenberg, ni sus oponentes fueran capaces de percibir el presente histórico en el que vivían, porque cada uno de ellos concibió el futuro de manera que las cosas parecieran irrelevantes tal como eran en realidad.

La causa del cambio, desde mi punto de vista, fue la aparición de algo que desafortunadamente fue llamado arte pop, nuevamente según mi punto de vista el movimiento artístico más crítico del siglo. Algo empezó subrepticiamente a principios de los años sesenta —en el sentido de que sus impulsos fueron disfrazados bajo gotas y chorros de pintura a la manera del expresionismo abstracto, emblema en aquellos tiempos de la legitimidad artística—. Pero hacia 1964 se había quitado las máscaras y se mostró tal como era en toda su realidad. Es bastante interesante que el Whitney decidiera montar una retrospectiva de Hopper en 1964. Ciertamente, esto tuvo muy poca relación con los esfuerzos de los realistas, o con su revista *Reality*, o con sus líneas cercadas en el frente de los museos, o con sus cartas en apoyo a los ataques de John Canaday al expresionismo abstracto en el *New York Times*. «La decisión de organizar la retrospectiva llegó en un momento en que los artistas más jóvenes, especialmente entre los movimientos pop y fotorrealista, estaban experimentando un renovado interés en el realismo y en uno de sus principales exponentes.»[5] «En un momento en que los artistas más jóvenes [...] experimentaban un renovado interés» deja abierta la posibilidad de si se trata de una causa o de una mera coincidencia. Incluso el expresionismo abstracto «experimentó un interés» en Hopper; al menos De Kooning lo experimentó, aunque se podría considerar como un miembro comprometido del movimiento debido al uso de lo figurativo. «Estás haciendo figuras», le atacó Pollock. «Estás haciendo todavía la misma maldita cosa. Sabes que nunca vas a dejar de ser un pintor figurativo.»[6] Y es legendario el revuelo de la crítica cuando De Kooning exhibió *Women* en la galería Sidney Janis, en 1953: había traicionado, o al menos arriesgado «nuestra revolución [abstracta] en la pintura». Pero De Kooning dijo a Irving Sandler en 1959 que «Hopper es el único norteamericano que conozco que puede pintar el Merritt Parkway».[7] Antes que el imaginario gráfico popular se volviera temático en el pop, los estudiosos encontraron en Hopper a un «predecesor», pensando en la forma en que pintó las palabras «Ex Lax» en su pintura de

una farmacia, o el logo de Mobil Gas en su célebre imagen de una estación de servicio. Pero ésas son sólo apariencias que no arrojan luz ni sobre Hopper ni sobre el pop. Debemos realmente tratar de pensar en el pop —o al menos creo que debemos pensar el pop— de una manera más filosófica. Suscribo un relato de la historia del arte moderno en el que el pop tiene una función filosóficamente central. En mi relato, el pop marcó el fin del gran relato del arte occidental al brindarnos la autoconciencia de la verdad filosófica del arte. Que fuera el más inverosímil mensajero de la profundidad filosófica es algo que yo confieso de buena gana.

En este punto quisiera insertarme a mí mismo en el relato, porque estoy refiriendo un evento que viví. Cuando los artistas muestran sus diapositivas y hablan sobre sus obras, habitualmente informan sobre aspectos decisivos en su desarrollo. Es menos común que lo hagan los historiadores o los filósofos, pero tal vez se justifique dado que mi experiencia con el movimiento pop fue un conjunto de respuestas filosóficas que guiaron el pensamiento que determinó mi invitación a dictar las conferencias en las que se basa este libro. Mi propio *vergangene Zukunft* en los años cincuenta, tan alejado de la pintura, fue uno en el que esa realidad estaba representada gesticularmente, exactamente como *Women* de De Kooning o sus siguientes paisajes, al estilo de *Merritt Parkway*. Entonces, en el grado en que participé en las controversias (las cuales eran, en todo caso, inevitables si uno se asociaba en esos años con los artistas), yo era demasiado abstracto para los realistas y demasiado realista para los abstraccionistas. En los cincuenta intentaba hacer una carrera artística, y mi propia obra buscaba hacer presente ese futuro. Pero también intentaba hacer una carrera filosófica, y tengo el más vívido recuerdo de la primera obra pop que vi, en la primavera de 1962. Vivía en París y trabajaba en un libro que apareció unos años más tarde bajo el título algo intimidatorio de *Analytical Philosophy of History*. Me detuve un día en el Centro Americano para leer algunos periódicos, y vi *The Kiss* de Roy Lichtenstein en *Art News*, la publicación más importante de arte en aquellos años. Descubrí el pop de la misma manera que lo descubrió cualquiera en Europa —a través de las revistas de arte que eran, como ahora, las principales mensajeras de la influencia artística—. Y debo decir que quedé aturdido. Supe que era un momento sorprendente e inevitable, y en mi propia mente entendí de inmediato que si era posible pintar algo como eso —y ser tomado en serio por la principal publicación de arte— entonces todo era posible. Y (aunque no se me ocurrió enseguida) si todo era posible, entonces no había un futuro específico; si todo era posible, nada era necesario o inevitable incluyendo, mi propia visión de un futuro artístico. Para mí eso significaba que, como artista, estaba bien hacer cualquier cosa que quisiera. Esto también significó que perdiera el interés en hacer

arte y pronto lo dejé. A partir de ese punto fui simplemente un filósofo, y lo seguí siendo hasta 1984, en que empecé a ser un crítico de arte. Cuando volví a Nueva York estaba ansioso por ver las nuevas obras, y empecé a ver las muestras en las galerías Castelli y Green, donde las pinturas pop y otras se sucedían todo el tiempo, incluso en el museo Guggenheim. Hubo una exposición singular en Janis. Mi gran experiencia, descrita con frecuencia, fue mi encuentro con *Brillo Box* de Warhol en la galería Stable en abril de 1964, el mismo año de la retrospectiva de Hopper en el Whitney. Fue un momento muy excitante tan sólo porque toda la estructura del debate, que había definido la escena del arte de Nueva York hasta ese momento, había dejado de tener sentido. Se requería una teoría enteramente nueva y diferente de las teorías del realismo, de la abstracción y del modernismo que habían definido la discusión para Hopper, sus aliados y sus oponentes. Casualmente, fui invitado ese año a Boston a leer una ponencia de estética para la Asociación Norteamericana de Filosofía. La persona que antes había sido invitada a hacerlo renunció, y el responsable del programa pensó en mí para sustituirla. La ponencia fue titulada «The Art World»[8] y fue el primer esfuerzo filosófico por ocuparse del nuevo arte. Tengo cierto orgullo de que Warhol, Lichtenstein, Rauschenberg y Oldenberg fueran discutidos en *The Journal of Philosophy* —que publicó las ponencias del simposio de la APA (Asociación Norteamericana de Filosofía)— mucho antes de que se los catalogara de algún modo. Y esa ponencia no sólo fue muy citada en años posteriores en las copiosas bibliografías sobre el pop, sino que realmente se volvió básica para la estética filosófica en la segunda mitad de este siglo. Ésta es otra señal de cuán distantes se han mantenido el mundo del arte y el de la filosofía, por más profundamente relacionados que estén el arte y la filosofía en la filosofía de lo que Hegel llamó Espíritu Absoluto.

En particular, lo que me conmocionó del pop en esa época fue la forma en que subvertía una antigua enseñanza de Platón, quien relegó el arte mimético, al último escalón imaginable de la realidad. El mejor ejemplo aparece en el libro décimo de *La república*, donde Platón especifica los tres grados de realidad de la cama: como la idea o forma, como la puede hacer un carpintero y como la puede concebir un pintor imitando al carpintero que a su vez imitó la forma. Hay vasos griegos donde el artista muestra a Aquiles en la cama, con el cadáver de Héctor echado boca abajo en el suelo cerca de él, o a Penélope y Ulises conversando cerca de la cama que Ulises construyó para ella. Platón quiere decir que dado que imitan sin conocer la primera cosa que, a su vez, ha sido imitada (como Sócrates quiso explicar en un diálogo despectivo con Ión el rapsoda), los artistas carecen de conocimiento. Ellos «conocen» sólo las apariencias de las apariencias. Y ahora, de repente, en el mundo del arte de principios de los años sesenta, se empezaron a ver

camas reales —las de Rauschenberg, Oldenberg y no mucho después la de George Segal—. Fue como si los artistas empezaran a cerrar la brecha entre el arte y la realidad. Y la pregunta entonces era qué hacía que esas camas fuesen arte si eran, después de todo, camas. Sin embargo, nada en la literatura lo explica. A propósito de esta cuestión, comencé a desarrollar algo semejante a una teoría en «The Art World», lo cual dio pie, entre otras cosas, a la teoría institucionalista del arte de George Dickie. La *Brillo Box* generalizó la pregunta. ¿Por qué era una obra de arte cuando los objetos a los que se parece exactamente, al menos bajo un criterio perceptivo, son meras cosas, o, al menos, meros artefactos? E incluso siendo artefactos, el paralelo entre ellos y lo que hizo Warhol era exacto. Platón no hubiera podido discriminarlos como hizo con las camas y las pinturas de las camas. De hecho, las cajas de Warhol eran muy buenas piezas de carpintería. El ejemplo deja claro que la diferencia entre arte y realidad no se puede entender mediante elementos puramente visuales, ni enseñar el significado de la «obra de arte» por medio de ejemplos. Aunque los filósofos habían supuesto que se podía. Entonces Warhol y en general los artistas pop no dieron casi ningún valor a todo lo escrito por los filósofos del arte, o a lo sumo le dieron una significación local. El arte mostró a través del pop cuál era la pregunta filosófica natural sobre el arte. Era ésta: ¿qué diferencia una obra de arte de algo que no lo es si, de hecho, parecen exactamente iguales? Tal pregunta no se podría formular nunca cuando uno *podía* enseñar el significado del «arte» mediante ejemplos, o cuando la distinción entre arte y realidad parecía ser perceptiva, como la diferencia entre la pintura de una cama en un vaso y la cama real.

Me pareció que si el problema filosófico del arte había sido aclarado desde dentro de la historia del arte, entonces esa historia había llegado a un fin. La historia del arte occidental se divide en dos episodios principales, lo que llamé el episodio Vasari y lo que llamé el episodio Greenberg. Ambos son progresivos. Vasari, definiendo el arte como representacional, lo concibe como una búsqueda a través del tiempo para mejorar «las apariencias visuales». Ese relato concluyó en la pintura cuando el cine demostró ser sobradamente mejor para retratar la realidad. El modernismo empezó preguntándose qué debería hacer la pintura a la luz de esto. Y empezó a buscar su propia identidad. Greenberg definió el nuevo relato en términos de un ascenso a las condiciones identificatorias del arte, específicamente lo que diferencia al arte de la pintura de cualquier otro arte, y lo encontró en las condiciones materiales del medio. El relato de Greenberg es muy profundo, pero concluye con el pop, sobre el que nunca fue capaz de escribir sino desdeñosamente. Llegó a un final cuando el arte llegó a un final, cuando el arte, tal como era, reconoció que la obra de arte no tenía que ser de ninguna

manera especial. Empezaron a aparecer consignas como «Cualquier cosa es una obra de arte» o la de Beuys «Cualquiera es un artista», lo cual nunca había sucedido en ninguno de los grandes relatos que cito. Había terminado la historia de la pesquisa del arte tras la identidad filosófica. Y ahora que terminó, los artistas fueron libres de hacer cualquier cosa que quisieran. Era como el Abad de Theleme de Rabelais, cuyo mandato era un antimandato «Fay ce que voudras» (haz lo que quieras). Pintar casas solitarias de Nueva Inglaterra o hacer mujeres fuera de la pintura o hacer cajas o pintar cuadrados. Ninguna cosa es más correcta que otra. No hay una sola dirección. De hecho no hay direcciones. Y esto es lo que quería decir con el fin del arte cuando empecé a escribir sobre eso a mediados de los ochenta. No que muriera o que los pintores dejaran de pintar, sino que la historia del arte, estructurada mediante relatos, había llegado al final.

Hace algunos años di una conferencia en Munich titulada «Treinta años después del fin del arte». Una estudiante hizo una pregunta de interés. Para ella, dijo, 1964 no fue en realidad un año relevante, y estaba sorprendida de que yo le diera tanta importancia. Lo que más le interesó fueron los exaltados de 1968 y la aparición de la contracultura. Ella no había encontrado fabuloso 1964 siendo norteamericana. Fue el año de nuestro «Verano de libertad», durante el cual los negros, con el apoyo de miles de blancos, muchos de los cuales se desplazaron al sur para registrar a los votantes negros, trabajaron para hacer reales las libertades civiles de una raza enteramente privada de sus derechos de ciudadanía. El racismo no terminó en los Estados Unidos en 1964, pero una forma de *apartheid* que había endurecido la vida política en nuestro país terminó ese año. En 1964 un comité del Congreso por los derechos de las mujeres remitió su fallo, apoyando al vigoroso movimiento feminista detonado por la publicación de *Feminine Mystique* de Betty Friedan, en 1963. Ambos movimientos libertarios se radicalizaron hacia 1968, sin duda, pero 1964 fue el año de inicio. Y no se puede olvidar que los Beatles hicieron su primera aparición en los Estados Unidos en el show de Ed Sullivan en 1964, y ellos fueron emblemas y catalizadores del espíritu de liberación que recorrió el país y después el mundo. El pop se ajusta perfectamente a esto. Fue un auténtico movimiento de liberación singular fuera de los Estados Unidos, por vía de los mismos canales de transmisión mediante los cuales aprendí sobre él: las revistas de arte. En Alemania el poderoso movimiento del realismo capitalista de Sigmar Polke y Gerhard Richter estaba directamente inspirado por el pop. En la entonces Unión Soviética, Komar y Melamid inventaron el arte Sots, y se apropiaron, como si se tratase de una pintura, del logo de una caja de cigarrillos con la cara de la perra Laika, muerta en el espacio exterior. La pintura era un retrato realista, una estilizada representación de un perro, y satisfacía los imperativos

estilísticos de la pintura oficial soviética, al mismo tiempo que los subvertía retratando a un perro como héroe soviético. En términos de estrategias del mundo del arte, el pop norteamericano, el realismo capitalista alemán y el arte de los Sots rusos se podrían ver como tantas otras estrategias para atacar los estilos oficiales: el realismo socialista en la Unión Soviética, por supuesto, la pintura abstracta en Alemania, donde la abstracción estaba sumamente politizada y era sentida como la única forma aceptable de pintura (lo que es fácilmente comprensible porque la figuración fue politizada por el nazismo), y el expresionismo abstracto en los Estados Unidos, que también se había vuelto un estilo oficial. Sólo en la Unión Soviética, hasta donde sé, el arte pop fue objeto de un ataque represivo, en el célebre Bulldozer Show de 1974, cuando los artistas y los periodistas fueron cazados por la policía con Bulldozers. Vale la pena mencionar que la cobertura mundial del evento parecía dar una póliza de seguros a la distensión artística en la Unión Soviética, permitiendo en principio hacer a cualquiera lo que quisiera, de la misma manera que lo que detuvo los golpes a los vindicadores de los poderes civiles en Alabama fue la intensa cobertura televisiva (de algún modo el sur no era capaz de tolerar la imagen de sí mismo que estaba recibiendo el resto del mundo). En todo caso, habría sido difícil ser coherente con el espíritu liberador del arte pop si sus artistas se debían convertir en víctimas de su propio estilo. Me parece que una marca de los artistas después del fin del arte es que no se adhieren a un solo canal creativo: la obra de Komar y Melamid tiene un espíritu malicioso, pero no un estilo visualmente identificable. Los Estados Unidos han sido conservadores en esto, pero Warhol hizo películas, patrocinó un tipo de música, revolucionó el concepto de la fotografía, de la misma manera que hizo pinturas y esculturas, y por supuesto escribió libros y ganó fama como aforista. Incluso su estilo de vestir, *jeans* y chaquetas de cuero, se convirtió en el estilo de toda una generación. En este punto disfruto invocando la celebrada visión de la historia después del fin de la historia que Marx y Engels adelantaron en *La ideología alemana*, en la cual uno puede cultivar, cazar, pescar, o escribir crítica literaria, sin *volverse* granjero, cazador, pescador o crítico literario. Y, si puedo anexarle una verdadera pieza de artillería filosófica, esta negación a ser alguna cosa en particular es lo que Jean-Paul Sartre llama ser verdaderamente humano. Esto es incoherente con lo que Sartre llamó *mauvaise foi* (mala fe), o considerarse uno mismo como un objeto, aunque tenga una identidad de camarero si es un camarero, o de mujer si es una mujer. Pienso que el ideal de la libertad sartreana no es necesariamente fácil de vivir y que se verifica mediante una búsqueda de identidad que es parte de la psicología de nuestro tiempo, y por el esfuerzo de integrarse al grupo al que se pertenece, como en la psicología política del multiculturalismo, ciertas formas de feminismo y de ideología

«rara», que forman parte del presente. Pero es una marca del momento posthistórico que la búsqueda de la identidad se acentúe en todos aquellos que están, después de todo, lejos de su objetivo —quienes, en la manera en que Sartre plantea las cosas, no son lo que son y son lo que no son—. Los judíos del *stetel* eran lo que eran, y no tenían que establecer una identidad.

El término pop fue inventado por Lawrence Alloway, mi predecesor inmediato como crítico de arte en *The Nation*, y aunque siento que capturó sólo ciertos rasgos superficiales del movimiento, no fue una mala designación en términos de su irreverencia. Su sonido es el ruido de una deflación abrupta, como si explotara un globo. «Descubrimos», escribe Alloway:

> que tuvimos en mente una cultura vernácula que persistió más allá de cualquier interés especial o destreza que cualquiera de nosotros pudiera poseer, en el arte, o la arquitectura, o el diseño, o la crítica del arte. El área de contacto fue producida por la cultura urbana de masas: películas, publicidad, ciencia-ficción, música pop. (Esto, se puede observar, es la lista de lo que se publica habitualmente hoy en cada edición de *ArtForum*.) No sentimos ese desagrado ante la cultura comercial común de los más intelectuales, sino que lo aceptamos como un hecho, lo discutimos en detalle, y lo consumimos con entusiasmo. Un resultado de nuestra discusión fue el concebir la cultura pop fuera del reino del «escapismo», del «puro entretenimiento», de la «relajación», y tratarlo con la seriedad del arte.[9]

Ciertamente pienso que esas discusiones prepararon el camino para la aceptación del pop, pero quisiera poner de manifiesto algunas distinciones. Existe una diferencia entre el pop *en* el arte refinado, el pop *como* arte refinado, y el arte pop como tal. Debemos pensar en ello cuando tratamos de señalar predecesores del pop. Cuando Motherwell usó las cajas de cigarrillos Gauloise en algunos de sus *collages*, o Hopper y Hockney usaron elementos del mundo de la publicidad en pinturas que estaban lejos del pop, eso es pop *en* el arte refinado. Tratar las artes populares *como* arte serio es lo que realmente describe Alloway: «Usé el término, y también "cultura pop", refiriéndome a los productos de los mass media, no a obras de arte que se sienten atraídas por la cultura popular».[10] El arte pop como tal se compone de lo que llamo emblemas de la cultura popular transfigurados en gran arte. Esto requiere una recreación del logo como arte realista socialista, o hacer de la lata de sopa Campbell el tema de una genuina pintura al óleo que usa como estilo pictórico el arte comercial. El arte pop es tan excitante porque es transfigurativo. Muchos fanáticos trataron a Marilyn Monroe de la misma forma que podrían tratar a una de las grandes estrellas del escenario o la ópera. Warhol la transfiguró en un icono poniendo su hermosa cara sobre un fondo dorado. El arte pop como tal fue un logro

propiamente norteamericano, y pienso que fue la transfiguración de sus instancias básicas lo que lo hizo tan subversivo fuera del país. La transfiguración es un concepto religioso. Significa la adoración de lo ordinario, como, en su aparición original, significó en el Evangelio de San Mateo adorar a un hombre como a un dios. Traté de transmitir esta idea en el título de mi primer libro sobre arte *The Transfiguration of the Commonplace*, un título que tomé de una novela de la escritora católica Muriel Spark. Ahora me parece que parte de la inmensa popularidad del pop radica en que transfigura las cosas o clases de cosas que son más significativas para la gente, elevándolas al estatus de temas de arte refinado.

Entre otros, Erwin Panofsky argumentó que hay cierta unidad entre las diversas manifestaciones culturales; un tinte común que, por ejemplo, afecta su pintura y su filosofía. Desde un punto de vista positivista, es fácil ser escéptico sobre esas nociones, pero pienso que el estado de las artes visuales y la filosofía a mediados del siglo XX confirma en cierta medida la intuición básica de Panofsky. Esto raramente se comenta, y quisiera esbozar la contraparte filosófica del pop. Es algo que también viví y en lo que creí con vehemencia.

La filosofía preponderante en los años de la segunda posguerra, al menos en el mundo de habla inglesa, fue algo imprecisamente designado como «filosofía analítica», que se divide en dos ramas con concepciones del lenguaje algo diferentes, que descienden de una forma u otra de diferentes estadios del pensamiento de Ludwig Wittgenstein. Aunque hayan diferido, ambos modos de la filosofía analítica creyeron que la filosofía como había sido practicada tradicionalmente, y más en particular esa parte de la filosofía conocida como metafísica, era intelectualmente sospechosa si no falsa y que la tarea negativa de ambas ramas de la filosofía analítica era la de exhibir y demostrar, la vacuidad y el sinsentido de la metafísica. La primera rama estaba inspirada por la lógica formal, y se dedicaba a la reconstrucción racional del lenguaje, reedificando el lenguaje sobre cimientos sólidos, definidos en términos de la experiencia sensorial directa (u observación), así que no habría manera de que la metafísica —que no se basa en la experiencia— pudiera infectar el sistema con su corrupción cognitiva. La metafísica era un sinsentido porque estaba radicalmente desconectada de la experiencia o de la observación.

La otra rama pensaba que el lenguaje no tenía gran necesidad de ser reconstruido, si se empleaba de forma correcta: «La filosofía comienza cuando el lenguaje se va de vacaciones» es una de las cosas que afirma Wittgenstein en su obra maestra póstuma, las *Investigaciones filosóficas*. Bajo ambos aspectos, la filosofía analítica estaba atada a la experiencia humana común en su nivel más básico, y al discurso común que cualquiera domina. Su filosofía

era, en efecto, lo que todos siempre saben. J. L. Austin fue por un tiempo el líder de la escuela del lenguaje común en Oxford, y esta cita suya me ayuda en mi especulación. Se trata de algo así como un credo:

> Nuestro stock común de palabras incorpora todas las distinciones que a los hombres les pareció valía la pena establecer, y las conexiones que les pareció valía la pena hacer durante la vida de varias generaciones: es posible que éstas sean más numerosas y más sonoras, dado que han tenido que superar la larga prueba de la supervivencia; de la aptitud, y otras más sutiles. Es probable que usted y yo pensemos en nuestros sillones a la tarde, al menos cuando se trata de todas las materias prácticas comunes y razonables.[11]

Pienso que el arte pop también transfiguró en arte lo que todos conocemos: los objetos e iconos de una experiencia cultural común, el repertorio común de la mente colectiva en el momento actual de la historia. En contraste, el expresionismo abstracto estaba relacionado con los procesos ocultos, predicados en las premisas surrealistas. Sus practicantes buscaban ser chamanes, en contacto con las fuerzas primordiales. Era del todo metafísico; el pop celebraba las cosas más comunes de las vidas más comunes —copos de maíz, sopa en lata, cajas de jabón, estrellas del cine, historietas—. Y por esos procesos de transfiguración, adquirían cierto aire trascendental. Algo en los años sesenta explica, tiene que explicar, por qué las cosas ordinarias del mundo común se volvieron repentinamente la roca más sólida del arte y la filosofía. El expresionismo abstracto desconfió del mundo que el artista pop deificó. La filosofía analítica sintió que la filosofía tradicional había llegado a su fin, por haberse formado un concepto radicalmente erróneo sobre las posibilidades de la cognición. Es difícil decir qué debía hacer en adelante, la filosofía después del fin, pero presumiblemente algo útil al servicio de la humanidad. Como he argumentado, el arte pop significó el fin del arte y lo que los artistas debían hacer después del fin del arte es también difícil de decir, pero era al menos una posibilidad para que también el arte se pudiera poner al servicio directo de la humanidad. Ambas caras de la cultura eran libertarias —Wittgenstein habló de cómo mostrar a la mosca la salida de la botella—. Era asunto de las moscas decidir adónde ir y qué hacer, mientras tanto mantengamos en el futuro las moscas lejos de las botellas.

Obviamente, la tentación es ver el arte y la filosofía de mediados del siglo como reactivos —como reacciones contra—. Por ejemplo, en Lichtenstein hay un nivel de burla de las pretensiones del expresionismo abstracto. Pero pienso que ambos movimientos estaban realmente en un nivel completamente nuevo, porque concibieron al arte y la filosofía anteriores a ellos como una

totalidad. La filosofía analítica se puso a sí misma contra la totalidad de la filosofía desde Platón hasta Heidegger. El pop se opuso al arte como totalidad en favor de la vida real. Pero opino que, más allá de eso, ambos respondieron a algo muy profundo en la psicología humana del momento, y fue eso lo que los hizo tan liberadores fuera de la escena norteamericana. Respondieron a la sensación universal de que la gente quería disfrutar sus vidas como eran en ese momento, y no en un plano diferente o en un mundo diferente o en algún estadio posterior de la historia para el cual el presente era una preparación. Nadie quería posponer o sacrificarse, lo que explica por qué los movimientos de los negros y las mujeres eran tan urgentes en Estados Unidos, y por qué en la Unión Soviética había que dejar de celebrar a los héroes de una utopía distante. Nadie esperaba ir al paraíso por su recompensa, o encontrar la alegría como miembros de una sociedad sin clases viviendo en una futura utopía socialista. Abandonado a vivir en el mundo, el pop tomó conciencia de que una vida es tan buena como cualquiera pueda desear. Cualesquiera sean los programas sociales eran coherentes con aquello. «No necesitamos otro héroe», escribe Bárbara Kruger en uno de sus pósters, poniendo en pocas palabras lo que Komar y Melamid demandaban en Sots. Lo que había provocado la caída del muro de Berlín en 1989, era la percepción, a través de la televisión, de que otros disfrutaban los beneficios de la vida común *ahora*.

En *To Renew America* el presidente del Senado Newt Gingrich tiene un sentido de la historia similar al mío. Para él, 1965 fue un año pivote, aunque pueda ser difícil establecer un año exacto. De acuerdo con él, lo que tuvo lugar en 1965 fue «un esfuerzo calculado de las élites culturales para desacreditar esta civilización y reemplazarla por una cultura de la irresponsabilidad».[12] No creo que fuera un esfuerzo calculado, ni puedo creer que los artistas y los filósofos hayan hecho una revolución que, por el contrario, explica el arte y la filosofía. Fue un cambio tremendo en la trama de la sociedad, una exigencia de liberación que no ha concluido. La gente decidió que quería estar en paz para «perseguir la felicidad», que de acuerdo a los documentos de nuestro país figura en la corta lista de los derechos fundamentales del hombre. No es probable que el populacho dedicado a esto se reconcilie con una forma anterior de vida, de todas maneras puede haber algunos nostálgicos de la ley, y el orden que la definen, y es posible incluso que quieran permanecer al margen de un gobierno percibido como una forma represiva, parte del proyecto que caracteriza a Gingrich.

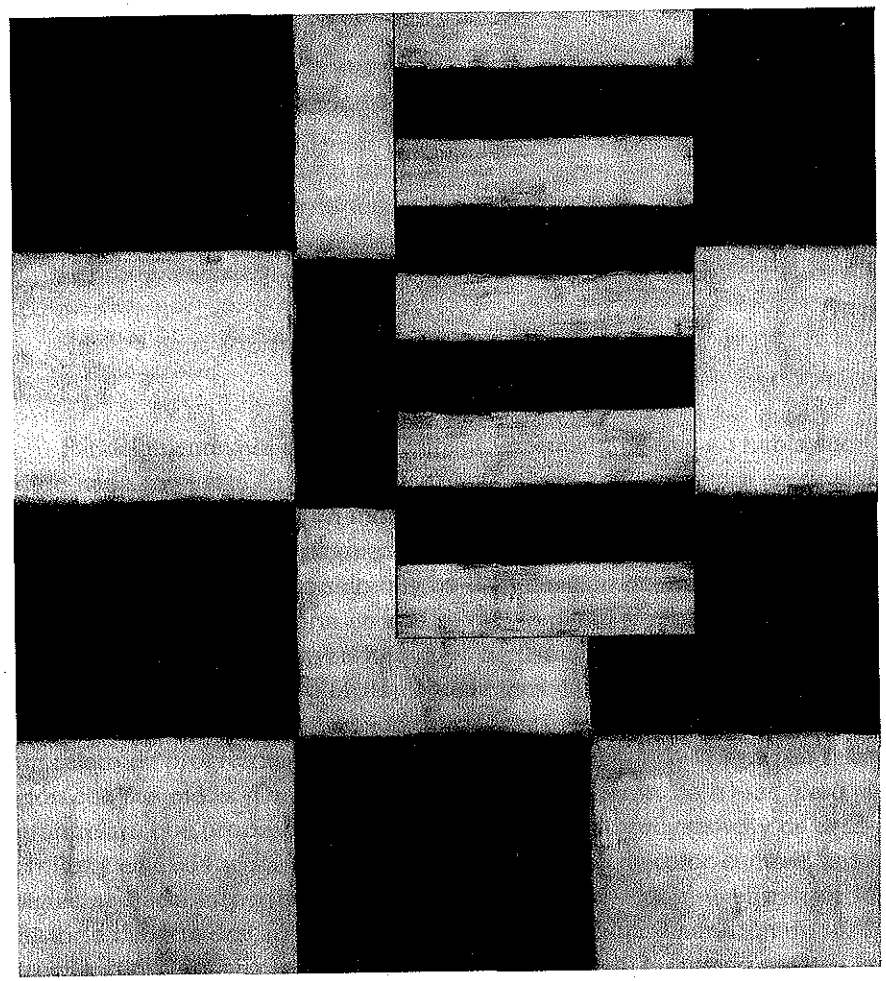
Debo intentar situar al arte pop en un contexto más amplio que los de la influencia causal y la innovación iconográfica en la historia del arte. Desde mi punto de vista el pop no fue sólo un movimiento que siguió a otro y fue reemplazado por otro. Fue un momento cataclísmico que señaló profundos cambios políticos y sociales y que produjo profundas transformaciones filo-

sóficas en el concepto del arte. Realmente distinguió al siglo XX, que había languidecido durante mucho tiempo —sesenta y cuatro años— en el campo del siglo XIX, como podemos verlo en el *vergangene Zukunft* con el que comencé. Una a una las terribles ideas del siglo XIX se habían agotado a sí mismas, aunque permanecen muchas de sus instituciones represivas. ¿Qué será del siglo XX una vez que éstas hayan perecido? Me gustaría ver una imagen de Barbara Kruger que diga: «No necesitamos otro relato».

Una posible ventaja de ver el arte en el contexto más amplio que podamos concebir, por lo menos en este caso, es que nos ayuda con el problema de diferenciar entre los *ready-mades* de Duchamp y algunas obras pop como la *Caja de Brillo* de Andy Warhol. Nada de lo que hizo Duchamp celebró lo ordinario. Tal vez debilitaba a la estética y desafiaba las fronteras del arte. No existe en la historia un hecho como el de haber realizado algo antes. Este parecido entre Duchamp y el pop nos puede ayudar a ver el pop. Las semejanzas son menos sorprendentes que las que hay entre la *Brillo Box* y las cajas de Brillo ordinarias. Lo que diferencia a Duchamp de Warhol es mucho menos difícil de mostrar que la diferencia entre arte y realidad. Situar el pop en este profundo momento cultural nos ayuda a mostrar cuán diferentes fueron las causas que movían a Duchamp medio siglo antes.

NOTAS

1. Thomas Eakins, citado en Lloyd Goodrich, *Thomas Eakins: His Life and Work*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1933, pág. 20.
2. Gail Levin, *Edward Hopper: An Intimate Biography*, Nueva York, Knopf, 1995, pág. 251.
3. Ibídem, pág. 252.
4. Ibídem, pág. 567.
5. Ibídem, pág. 469.
6. *Willem de Kooning Paintings*, Washington D.C., National Gallery of Art, 1994, pág. 131.
7. Levin, *Edward Hopper*, pág. 549.
8. Arthur C. Danto, «The Art World», *Journal of Philosophy 61*, nº 19 (1964), pág. 571-584. Ésta fue mi primera publicación filosófica sobre arte, y siguió siéndolo, con alguna pequeña excepción, hasta la aparición de mi libro *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.
9. Lawrence Alloway, «The Development of British Pop», en Lucy R. Lippard, *Pop Art*, Londres, Thames and Hudson, 1985, págs. 29-30.
10. Ibídem, pág. 27.
11. J. L. Austin, «A Plea for Excuses», en *Philosophical Papers*, J. O. Urmson y G. J. Warnock (comps.), Oxford, Clarendon Press, 1961, pág. 130.
12. Newt Gingrich, *To Renew America*, Nueva York, HarperCollins, 1995, pág. 29.



Homo Duplex (1993) de Sean Scully. 100 x 90. Óleo y lienzo. Cedido por Mary Boone Gallery, Nueva York. Fotografía © Dorothy Zeidman.

Capítulo 8

Pintura, política y arte posthistórico

Paralelamente a la queja de Clement Greenberg de que no había sucedido nada en el arte en los últimos treinta años —de que nunca en su historia el arte había tenido un movimiento tan lento—, es posible encontrar una interpretación profundamente alternativa. Ésta sería que el arte no se ha desplazado lentamente sino que ha desaparecido del mundo del arte el concepto mismo de historia en que se movió, lenta o rápidamente, y que ahora estaríamos viviendo en lo que yo he llamado una «época posthistórica». Greenberg suscribió tácitamente la idea de un desarrollo progresivo de la historia que había concebido el arte, por lo menos desde Vasari, como un relato de progreso en el que se obtuvieron logros y conquistas en relación con sus metas. Durante el modernismo cambiaron las metas, pero el gran relato que propuso Greenberg continuó siendo progresivo y de desarrollo, y en 1964 vio a las abstracciones del campo de color como el paso siguiente hacia la purificación de la pintura. Pero —¡pop!— el tren de la historia del arte descarriló y ha estado esperando una reparación durante treinta años. Aquella pesada tarde de agosto de 1992, cuando alguien le preguntó si veía alguna esperanza, él contestó que había pensado durante mucho tiempo que Jules Olitski era nuestro mejor pintor. Esto implicaba

que la pintura sería la que salvaría finalmente al arte, pondría de nuevo el tren en sus rieles y lo llevaría a la próxima estación —sabríamos que habíamos llegado cuando hubiésemos llegado— en el gran avance progresivo del modernismo.

El punto de vista alternativo sería el de que, más que un tránsito interrumpido, el arte, históricamente pensado, había alcanzado el final de la línea porque se había movido hacia un plano diferente de la conciencia. Ése sería el de la filosofía, el cual, a causa de su naturaleza cognitiva, admite un relato de desarrollo progresivo que converge idealmente, en una definición filosóficamente adecuada del arte. Sin embargo, en el ámbito de la práctica artística, ya no era un imperativo histórico extender las vías hacia lo estéticamente desconocido. En la fase posthistórica existen innumerables caminos para la producción artística, ninguno más privilegiado que el resto, al menos históricamente. Y parte de lo que eso significaba era que la pintura, que ya no era el vehículo principal del desarrollo histórico, era ahora uno de los medios posibles dentro de la diversidad de medios y prácticas que definían al mundo del arte, que incluía instalaciones, performances, vídeos, ordenadores y combinaciones de medios, sin mencionar trabajos en la tierra o pintura sobre el cuerpo, lo que yo llamo «arte objetual», y mucho arte que anteriormente había sido estigmatizado como artesanía. Que la pintura ya no fuera la «clave», no significaba que alguna otra cosa fuera a ocupar ese lugar porque, a decir verdad, a principios de los años noventa, las artes visuales, en el sentido amplio que el término ha tomado hoy, ya no tenían el tipo de estructura que permite concebir una historia de desarrollo que, en lo que a crítica se refiere, sea interesante o importante. Una vez que nos dirigimos a otro sector de las artes visuales, fuera de la pintura y tal vez de la escultura, encontramos prácticas que indudablemente se pueden refinar, pero que carecen de potencialidades para un desarrollo progresivo, como las que se encuentran en la pintura a través de los siglos: en su primera fase, el proyecto de obtención de representaciones del mundo cada vez más precisas, y, en su fase modernista, desarrollos de su estado puro cada vez más adecuados. La fase final —la fase filosófica— llegaría ahora a una definición de sí misma cada vez más precisa, pero yo sostengo que ésta es una tarea más filosófica que artística. Era como si un gran río se hubiera transformado en una red de afluentes. Y fue la ausencia de una corriente única lo que Greenberg interpretó como la ausencia total de acontecimientos. O más bien, interpretó los afluentes como variaciones del mismo tema —lo que llamó «arte de innovación».

Es posible que el relato de Greenberg sobre el camino interno hacia la esencia del arte estuviera, de hecho, ejemplificado más claramente de lo que uno podría haber supuesto. En su maravilloso ensayo «El estilo y el medio en la imagen cinematográfica», Panofsky escribe lo siguiente sobre *El navegante* de Keaton de 1924 y *El acorazado Potemkin* de Eisenstein de 1925:

> La evolución desde un comienzo inseguro hasta ese gran clímax ofrece el espectáculo fascinante de un nuevo medio artístico que de modo gradual toma conciencia de sus legítimas, es decir, exclusivas posibilidades y limitaciones —un espectáculo similar al del desarrollo del mosaico, que comenzó transponiendo las pinturas de tipo ilusionista a un material más duradero y terminó con el supernaturalismo hierático de Ravenna; o al desarrollo del grabado lineal que comenzó como un sucedáneo práctico y barato de la iluminación de libros y concluyó con el estilo puramente «gráfico» de Durero.[1]

No obstante, es interesante ver cómo el «es» del desarrollo histórico se transformó en el «debe» de la crítica de los medios. La idea modernista de que el arte consiste en la fidelidad a las características esenciales de su medio, supuso en otras artes diferentes de la pintura una posición crítica muy enconada. Así, cuando el vídeo apareció como forma artística desarrolló inevitablemente un proyecto crítico purista —las obras eran repudiadas por no ser suficientemente «vídeo»—. Los artistas trataron de borrar de sus películas o cintas lo que no fuera esencial para el nuevo medio, hasta que llegó un momento en que semejante purismo ya no pareció importante. De la misma manera, en las artes manuales, especialmente en la llamada primera generación de fabricantes de muebles de estudio después de la Segunda Guerra Mundial, la intención era permitir que los materiales hablaran por sí mismos —poner el énfasis en la esencialidad de la madera por ejemplo, o tematizar el repertorio de trabajos en madera que revela a determinado trabajador como un artesano—. Cuando esto dejó de ser importante, los artesanos dejaron de preocuparse por la pureza —hasta comenzaron a atacarla, como en un famoso trabajo de Garry Knox Bennett en que, después de terminar una obra, confeccionada con maderas impecablemente ensambladas, le clavó un clavo de 16 peniques, lo dobló y dejó las marcas del martillo— y comenzaron a usar cualquier cosa que les pareciera que se prestaba a sus propósitos expresivos, incluso las técnicas ilusionistas de la pintura, como en la ebanistería depurada y encantadora de John Cedarquist, entonces la base del paradigma greenbergiano queda en tela de juicio. El posmodernismo, un auténtico estilo aparecido dentro del período posthistórico, fue desafiante y en general se caracterizó por la indiferencia hacia una pureza que Greenberg consideró la meta del desarrollo histórico. Cuando no hubo tal meta, terminaron los relatos del modernismo, incluso para la pintura.

Pero la fuerza del punto de vista de Greenberg está mejor testimoniada en las críticas radicales de la pintura misma que se comenzaban a hacer en

los años ochenta. Irónicamente, estas críticas estaban más o menos basadas en el relato greenbergiano, aunque anticipadas por críticos para quienes Greenberg era anatema. Ellos dieron por sentado que la producción de pintura pura era la meta de la historia, que ésta había sido alcanzada y que entonces a la pintura no le quedaba nada por hacer. La pintura había muerto con su propia realización histórica. He aquí una afirmación característica del crítico Douglas Crimp, en un ensayo sobre el pintor francés Daniel Buren:

> «Hoy ha muerto la pintura.» Hace ahora [1981] casi un siglo y medio que Paul Delaroche pronunció, según dicen, esa oración frente a la evidencia abrumadora de la invención de Daguerre. Pero aunque la orden de ejecución ha sido remitida periódicamente a lo largo de la era del modernismo, nadie parece haber querido cumplirla; la vida en espera de la muerte se prolonga hasta la ancianidad. Aunque durante los años sesenta, la condición terminal de la pintura fue finalmente imposible de ignorar. Los síntomas estaban en todas partes: en la obra de los mismos pintores, que parecían reiterar la afirmación de Ad Reinhardt de que él estaba «haciendo las últimas pinturas que alguien puede hacer» y permitían que sus pinturas fueran contaminadas por las imágenes fotográficas, en la escultura minimalista que dispuso la ruptura definitiva del lazo inevitable de la pintura con un idealismo de siglos, en todos aquellos otros medios hacia los que se volcaron los artistas, uno tras otro, abandonaron la pintura... [Daniel Buren] sabe muy bien que cuando sus rayas sean vistas como pintura, la pintura será entendida como la «pura necedad» que es. Cuando la obra de Buren se haga visible, el código de la pintura habrá sido abolido y los ensayos de Buren podrán terminar: habrá sido reconocido el fin de la pintura.[2]

Existe una enorme diferencia entre Paul Delaroche y Douglas Crimp aunque veían en la fotografía el fin de la pintura. En 1839, Delaroche se refería a las ambiciones miméticas de la pintura y sentía que todas las habilidades representacionales, que un pintor debe dominar, se podían concebir dentro de un mecanismo que produciría una imitación tan verosímil como la de un pintor magistral. Por supuesto, la fotografía también es un arte, pero Delaroche sólo tenía en mente lograr una imagen sobre una superficie —la pintura estaba claramente definida en términos de mimesis— que ahora era construida con el aparato fotográfico y ya no requería la mano y el ojo del pintor. Crimp, políticamente radical, tenía en mente, casi con seguridad, las asociaciones de clase de la pintura, las implicaciones institucionales del museo de Bellas Artes y la influyente distinción de Walter Benjamin entre las obras de arte que poseen un aura y las logradas por medio de la «reproducción mecánica». Su argumento es

político en un sentido en que, hasta donde yo sé, el de Delaroche no podía serlo. Es político en el sentido de que casi todas las proclamas del —específicamente, el fin de la pintura de caballete— tuvieron lugar en este siglo. Los dadaístas de Berlín, los comités de Moscú encargados de determinar la función del arte en una sociedad comunista, los muralistas mexicanos (Siqueiros llamó a la pintura de caballete «el fascismo del arte»),[3] todos en sus denuncias de la pintura fueron dirigidos políticamente. La caracterización desdeñosa de Duchamp de los «artistas olfatorios» —artistas enamorados del olor a pintura— sería una excepción sólo porque es difícil atribuir un proyecto político a Duchamp. Pero Dalí, posiblemente en un gesto de surrealismo provocador, se declaró listo para matar la pintura: «El arte en su sentido tradicional está fuera de lugar en nuestra época, no hay razón para que exista, se ha convertido en algo grotesco. La nueva *inteligentsia* se complace en eliminarlo por completo».[4] Cada una de estas posturas antipintura consideraba que la pintura pertenecía a una forma de vida ahora desacreditada, que sería reemplazada por el fotomontaje, la fotografía, el «arte en la vida», la pintura mural, el arte conceptual o cualquier cosa diferente de la pintura que Dalí creyó hacer y otras semejantes. Crimp era editor jefe del influyente diario *October*, que, como es característico en las publicaciones intelectuales americanas (*The Partisan Review* es el paradigma), combinaba una crítica radical a la cultura contemporánea con una frecuente actitud elitista ante el arte. En el caso de *October* la diferencia es que el arte que propugnaba supone marcos institucionales opuestos a los que definen el consumo del arte en la sociedad del «capitalismo avanzado». Una sociedad en la que estos marcos institucionales alternativos definieron al arte, sería en conjunto, moralmente preferible a una cuyas instituciones fueron hechas para la pintura por encargo: galerías, colecciones, museos y publicaciones de arte que sirven de anunciantes a los espectáculos que comentan. Como vemos, incluso Greenberg expresaba sus reservas acerca de la pintura en un ensayo muy comentado de 1948. Se trataba de la crisis de la pintura de caballete que veía en proceso de disolución y, al hacerlo, «parece responder a algo muy arraigado en la sensibilidad contemporánea»:

> Esta misma uniformidad, esta disolución de la pintura en textura pura, sensación pura, en la acumulación de unidades similares de sensación [...] corresponde tal vez al sentimiento de que todas las distinciones jerárquicas han sido agotadas, de que ninguna área u orden de experiencia es intrínseca o relativamente superior a otra. Esto se podría decir de un naturalismo monista que acepta al mundo sin cuestionamientos y para el cual las cosas ya no están en primer o en último lugar.[5]

Quien suscribiera este punto de vista y sus presupuestos sociales podría encontrar cierta confirmación en el resurgimiento de la pintura a principios de los años ochenta, cuando Douglas Crimp proclamaba irónicamente el fin de la pintura. Al comienzo de la era Reagan y su respaldo total a los valores capitalistas, apareció una enorme cantidad de pinturas de caballete de gran tamaño que parecían casi proporcionales a los grandes capitales que habían caído en muchas manos. Poseer obras de arte parecía marcar aquella forma de vida y más aún si un mercado secundario garantizaba virtualmente que, realzando el estilo de vida con el arte, hacía también una astuta inversión: el mundo del arte era la filosofía de Reagan representada en la alta cultura. Allí estaba el arte para los que querían permanecer «con los pies en la tierra» porque ya no podían acceder al impresionismo abstracto por su precio o porque habían perdido la oportunidad cuando se podía comprar a precios irrisorios lo que valía una fortuna en ese momento. No importaba mucho que alguien hubiera intentado criticar los valores del capitalismo con sus pinturas: el mero hecho de que fueran pinturas implicaba un respaldo a las instituciones de la sociedad criticadas o hasta condenadas con su contenido. El simple hecho de desear expresarse como artista pictórico se podía percibir como algo intrínsecamente comprometedor.

Mi propia respuesta al neoexpresionismo fue muy escéptica. No creí que fuera la repetición de una época anterior del arte norteamericano o que la Historia hubiera dado marcha atrás en el sentido de que la historia del arte y la historia de la pintura fueran la misma. Mi experiencia con respecto a las audaces exposiciones de Julian Schnabel y David Salle en Soho en 1981 fue, como yo había escrito en alguna parte, que ellas «no eran lo que se supuso que pasaría a continuación». Eso suponía preguntarse qué pasaría a continuación. La respuesta a esa pregunta, como yo la veía, era que no se *suponía* que pasara nada a continuación porque el relato donde serían incluidas las etapas siguientes había llegado a su fin con lo que llamé «el fin del arte». Ese relato terminó cuando la naturaleza filosófica del arte alcanzó cierto grado de conciencia. Obviamente, el arte después del fin del arte podría comprender a la pintura, pero la pintura en cuestión no conducía el relato hacia delante. El relato había terminado. No había mejores razones dentro de la historia del arte para la existencia de la pintura que para la existencia del arte en cualquier otra de sus formas. Éste había alcanzado su final narrativo y lo que se estaba produciendo en ese momento pertenecía a la época posthistórica.

Hay una profunda diferencia entre declarar en 1981 que la pintura estaba muerta y las afirmaciones anteriores del mismo tenor, en los años veinte y treinta. En 1981 había evidencias, si uno estaba dispuesto a verlas, de que la pintura ya no tenía hacia dónde avanzar, de que las pinturas completamente negras de Reinhardt, las completamente blancas de Robert Ryman o las sombrías rayas de Daniel Buren señalaban etapas terminales de agotamiento interno. Si bien uno se podía contentar, si quería ser pintor, con repetir esas soluciones o con hacer variaciones marginales, quedaba la pregunta de por qué uno querría hacerlo. Había un número alentador de variables con las cuales experimentar —dimensión, matiz, textura de la superficie, borde, hasta forma— pero esto se debía hacer sin la esperanza o la expectativa de una ruptura histórica. La pintura monocroma tiene sus placeres y victorias dentro de la estética materialista del relato de los modernos pero el refinamiento en lo monocromo correspondería a una especie de operación de limpieza en la ciencia, cuando, por ejemplo, uno puede manejar nuevos datos para registrar la órbita de la luna. Concebida así, la ciencia no tendría final pero sus victorias habrían sido alcanzadas. Y, en pintura, por lo menos, parecería que, en términos de Hegel otra vez, «el arte, por lo que se refiere a su destino supremo, es y sigue siendo para nosotros un mundo pasado». Además, la base para una solución filosófica al problema del arte había sido establecida y los artistas ya no la buscaban. Al fin eso había pasado a manos de los filósofos. Era un panorama bastante desolador para los artistas, que sólo podrían continuar la estética modernista. Solamente si uno creía que el modernismo había terminado, podría empezar a buscar otra cosa para hacer. Creo que la pintura neoexpresionista fue una respuesta. Dado que ese relato había terminado ¿por qué no, olvidando la importancia económica, utilizar la pintura sencillamente como un medio para expresarse? Sin ningún relato que continuar ¿por qué *no* expresar? Bajo los imperativos del relato modernista, la expresión —hacia la que Greenberg sentía una singular aversión— estaba, en efecto, prohibida. Sin embargo, ahora era permisible. Fue como si hubiera tenido lugar una profunda revolución en la estructura de lo que los filósofos llamaron *modalidades deónticas*. Quiero explicar cómo sucedió esto, pero antes deseo hacer una analogía.

Los filósofos profesionales de mi generación vivimos tal revolución, especialmente los que nos preparamos en las principales universidades norteamericanas. Los departamentos de filosofía trataron con hospitalidad a muchos filósofos refugiados en los años de la guerra, cuya filosofía, sin hablar en muchos casos de su raza, era radicalmente inaceptable para el fascismo. Eran empiristas o positivistas lógicos, y su punto de vista era que, en cierto sentido, la filosofía, tal como se había conocido a través de los siglos, había llegado a un final. Era tiempo de reemplazarla por algo intelectualmente responsable como la ciencia. Los positivistas tenían una idea muy clara de lo que llegaría a ser la ciencia. Según ellos y en marcado contraste con la filosofía, algo era científico si era verificable por medio de la expe-

riencia (por ejemplo, la observación) o, para citar una variante influyente, si podía ser falsable por ese medio. Por razones demasiado abstrusas para explicar aquí, ellos estaban de acuerdo en que el significado de una proposición consiste en las condiciones de su verificabilidad, y por lo tanto si una proposición no tiene consecuencias verificables carece de significado, o como decían llanamente, es un sinsentido. Como dije en el primer capítulo, eso significaba que la metafísica era un sinsentido. La idea era que el criterio de verificabilidad de sentido significaba —y suena maravilloso en alemán— *die Uberwindung der Metaphysik*. Y eso era lo que pensábamos.

Esto daba muy pocas opciones a los filósofos. Podían abandonar la filosofía y dedicarse a la ciencia —lo cual no tenía sentido en ninguna acepción del término— o podían hacer el único trabajo filosóficamente posible que quedaba por hacer, o sea, la aclaración lógica del lenguaje de la ciencia. Amigos de mi juventud intelectual que estudiaban, por ejemplo, con el profesor Paul Marhenke en Berkeley ansiaban dejar la filosofía y hacer algo honesto. El mismo Wittgenstein transmitía esa urgencia a los que estaban cerca de él, y, de hecho, intentó ser un trabajador industrial en la Unión Soviética. El resto de nosotros se preocupaba por los predicados disposicionales, *bridge definitions*, los condicionales contrafácticos, la reducción, la axiomatización y la conformidad con las leyes. Los filósofos jóvenes se pueden preguntar si lo que pretendían de la vida filosófica era esta exploración minuciosa de la lógica (como aquella pintora de rayas se podría haber preguntado si el pintar rayas era un motivo para entrar en el arte). Pero estaba el inmenso prestigio de sus profesores, de la lógica matemática y los grandes desafíos que aparentemente presentaba la verificabilidad del criterio.

Sin embargo, el criterio mismo enfrentaba ciertos desafíos, no de parte de los metafísicos confundidos que quedaban entonces descalificados, sino de parte de los mismos pensadores cuyo proyecto definía. Al buscar una formulación rigurosa, comenzó a hacer agua el criterio. Muchas formulaciones extremadamente incisivas de un arma lógica aparentemente mortal, demostraron que cuando se estrecha el principio, al punto de excluir como un sinsentido la filosofía que los positivistas querían demoler, el propio principio excluye al instante mucha de la ciencia que deseaban establecer como el paradigma mismo del sentido. Y cuando se amplió el principio hasta admitir a este último, el sinsentido continuó fluyendo. Se convirtió en un desafío fijar el criterio para resistir esas presiones encadenadas aunque al final nadie halló cómo hacerlo. Por un tiempo, fue una especie de espantapájaros lógico, asustando a los tímidos cuervos de la especulación pero poco a poco se secó en su cruz. Los positivistas siguieron insistiendo en él como si fuera verdadero y fatal aunque, finalmente dejó de ser interesante, salvo como estratagema intimidatoria. Sin embargo, la filosofía procedió como si fuera verdadero.

Tengo un vívido recuerdo de un artículo sobre el libre albedrío que apareció en el periódico británico *Mind*, en el que el autor comenzaba diciendo que, en efecto, ya no se podía prohibir la metafísica dado que nadie sabía fijar el criterio de verificabilidad. Entonces, preguntaba, ¿dónde están los metafísicos? Y de pronto quedó claro para mí que el criterio había muerto aunque la gente actuara como si todavía estuviera vivo y fuera peligroso. No fue fácil, pero empezó a haber metafísicos en los periódicos profesionales. Peter Strawson publicó su importante libro *Individuals*, un estudio sobre lo que llamó «metafísica descriptiva» y todos los viejos problemas regresaron uno por uno. Los filósofos escribían artículos llenos de fórmulas ostentosas sobre ellos como si todavía estuvieran haciendo lógica simbólica. Pero éstos eran más o menos emblemas de legitimidad filosófica en ensayos que, en su mayor parte, habían sido escritos en un inglés sencillo. A principios de los años sesenta sucedió algo parecido en el arte: se hizo obligatorio que la obra estuviera llena de chorros y gotas de pintura, aunque se pretenciese que fuese subversiva en relación al expresionismo abstracto. Los zapatos deportivos y las medias de damas en la tienda de Claes Oldenberg mostraban abundantes manchas de pintura, lo cual como se puede imaginar, era incoherente con el espíritu de sus obras. Los primeros paneles de tiras cómicas de Warhol proclamaban la seriedad de sus intenciones artísticas por medio de manchas y chorros de pintura. Al arte le llevó más o menos tres años superar su necesidad de pigmentación protectora. La prosa filosófica no se ha recuperado hasta hoy, pero eso, según mi punto de vista, es una función de las auténticas presiones institucionales: el candidato a la posesión debe establecer su hombría lógica para ser considerado un filósofo serio y no puede, por temor o por ser demasiado blando, abandonar los formalismos puramente ornamentales antes de alcanzar la posesión.

El verificacionismo en filosofía era como el modernismo en la teoría artística, prohibiendo ciertas cosas, restringiendo la práctica artística aceptable a canales aceptables y definiendo el modo en que se debería estructurar el ejercicio de la crítica. Como sugerí antes, ésta según los principios de Greenberg sobrevivió aunque la práctica artística comenzó a escapársele, entre mediados y fines de los años sesenta. En 1978, Douglas Crimp publicó su primer ensayo sobre fotografía «Positive/Negative», del que confiesa en el prefacio de su libro *On the Ruins of the Museum*, de 1993: «Yo todavía quería discriminar entre una práctica fotográfica "legítimamente" modernista y una presunción "ilegítima" de que en su conjunto, la fotografía es un medio estético modernista».[6] Él sostenía, precisamente con funda-

mentos modernistas, que ciertas fotografías de Degas se interesaban por «la fotografía misma» a la manera en que la pintura modernista se ocupaba de la pintura. La noción —«fotografía misma»— me pareció más tarde absurda, agrega entre paréntesis. Sus pensamientos sobre la pintura, el museo y la fotografía están relacionados. Pensar en la fotografía en términos modernistas es pensar en la producción de ésta consciente de sí misma, destinada a una vitrina de un museo de arte fotográfico. La fotografía sería como una pintura, ambas legitimadas por las mismas teorías críticas. Pero Benjamin se permitió pensar la fotografía en términos de reproducción mecánica, y por lo tanto capaz de existir en la cantidad de ejemplares que se necesite, lo cual no coincide con la edición artificial y restringida que corresponde al concepto de museo. El propio libro de Crimp está ilustrado con las fotografías de Louise Lawlor, reproducidas en forma mecánica, y de ahí que no haya una distinción despectiva entre los «originales» y las «copias» que se hagan de las fotografías del libro, menos valiosas artísticamente que las del museo. Desde que la fotografía como reproducción mecánica ha reemplazado a la pintura, el museo perdió su rumbo. Tras reflexionar, Crimp llegaría a la conclusión de que no se trata de pintura *versus* fotografía, como él argumenta en el ensayo «The end of painting», sino del modernismo, cualquiera sea el tema, *versus* otras formas de crítica, llámese posmoderna si se quiere, siendo un ejemplo la propia crítica de Crimp. De este modo la aparición de la fotografía es vista como un ataque al museo concebido como el bastión de cierta clase de política.

No obstante, la práctica de la crítica modernista estaba al margen de lo que acontecía en el mundo del arte a finales de los sesenta y durante los setenta. Continuó siendo la base de la práctica crítica, especialmente por parte de comisarios y profesores de historia del arte, en la medida en que ésta proviene de la crítica. Se convirtió en el lenguaje de la conferencia de museo, del ensayo de catálogo, del artículo de revista de arte. Fue un paradigma desangelado, y también la contrapartida discursiva de la «amplitud de gustos» que reducía el arte de todas las culturas y todos los tiempos a un esqueleto formalista, y entonces, como he dicho, transformó cada museo, tuviese lo que tuviese, en un Museo de Arte Moderno. Fue materia prima de la conversación del docente en la galería y de la clase de apreciación de las artes, y fue reemplazada masivamente, por el discurso posmoderno importado de París a finales de los años setenta, en los textos de Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard, Jacques Lacan y de las feministas francesas Helene Cixous y Luce Irigaray. Éste es el discurso que asumió Crimp y que fue en todas partes un lenguaje generalizado sobre las artes. Se aplicaba a todo del mismo modo que antes se aplicó el discurso modernista y por eso había espacio para la discusión deconstructiva y «arqueológica» —en el sentido de Foucault— del arte de cada período. A diferencia del discurso modernista, no fue generado por una revolución en el arte. Pero parecía ubicar al arte después del fin del arte en una jerarquía particular. E inevitablemente, así fue tomado por los artistas que no estaban filosóficamente preparados para controlar los nuevos modos de pensar, pero a quienes les parecía que daba razón de las peripecias propias de la deserción del modernismo. Se adecuaba perfectamente a la patología de la autoconmiseración a la cual los artistas y quizá las personalidades creativas, están sujetos en cada región. Por otra parte, en la crítica persistió una sólida corriente del modernismo, especialmente en la de periodistas como Hilton Kramer, Robert Hughes o Barbara Rose. Sin embargo, por más estridentes e influyentes que fueran sus voces, el mundo del arte en los años ochenta habló una forma de francés chapurreado, basado en las traducciones de textos oscuros escritos en lo que hasta entonces había sido considerado como un lenguaje inherentemente lúcido: ¡vale la pena observar que los textos estaban *escritos* en un francés chapurreado!

Ahora quiero presentar el modo en que los artistas se desviaron del arte tal como lo definían los criterios modernistas a finales de los años sesenta y durante los setenta, como si con su conducta ellos reconocieran que el relato del modernismo estaba terminado, aunque no tuvieran otro relato que poner en su lugar, como tampoco un nuevo relato legitimador que apareciera en la última parte de esta era, cuando los artistas comenzaron a dar cierta relevancia a lo que hacían, gracias a los textos posmodernos, los cuales llenaron la brecha dejada por la crítica modernista del arte, que percibía que sus proyectos eran cada vez más irrelevantes. Verdaderamente era un tema del posmodernismo, especialmente según Lyotard, el hecho de que no había más relatos legitimadores. El espíritu deconstructivo entendió las teorías, menos en términos de verdad o falsedad que en términos de poder y opresión, y desde que se convirtió en la pregunta común sobre quién se beneficiaba si una teoría era aceptada y quién resultaba oprimido por ella, esas mismas preguntas se hicieron extensivas al modernismo. Los críticos de izquierda consideraron que el modernismo (que suponía que la pintura y la escultura eran los vehículos del desarrollo del arte en la historia) fue una teoría calculada para reforzar privilegios mediante el fortalecimiento de las instituciones que dictaminaban sobre la pintura y la escultura —en forma preeminente el museo (con la variante de la escultura de parques), la galería, las colecciones, el vendedor, la casa de remates, el experto—. El artista estaba inevitablemente coaccionado, y si deseaba triunfar debía producir obras que reforzaran esas instituciones claramente exclusivistas. Y a su vez los museos, subsidiados por las corporaciones, actuaban como factores conservadores del *statu quo*. Esto significa entonces que los artistas

que trabajaban «fuera del sistema» se podían considerar a sí mismos como factores del cambio social e incluso de la revolución, no imaginada mediante acciones tales como levantar barricadas, arrojar adoquines y volcar coches, sino como un arte que, para emplear un término muy usado, *subvirtiera* el *statu quo* institucional esquivando las instituciones que la deconstrucción reveló opresivas. La pintura misma pasó a representar el tipo de arte por excelencia del grupo autorizado por las instituciones en cuestión; entonces empezó a considerársela, en forma creciente e inevitable, como políticamente incorrecta y los museos pasaron a ser estigmatizados como depositarios de objetos opresivos que tenían poco que decir a los oprimidos. En resumen, la pintura fue politizada indirectamente y, de un modo peculiar, cuanto más pura era su aspiración parecía ser más política. ¿Qué tenía que ver la pintura totalmente blanca con las mujeres, los afroamericanos, los gays, los latinos, los asiático-americanos y las demás minorías? ¡La pintura totalmente blanca casi parecía ostentar el poder del artista blanco masculino! Encaja precisamente en esta imagen que en la Bienal de Whitney de 1993, la más política de las grandes exhibiciones recientes, sólo fuesen incluidos siete pintores. (Habla de reconciliación política el hecho de que la Bienal de 1995 tuvo veintisiete pintores.)

El museo, al menos en su forma conocida, no es una institución muy antigua y fue, en sus comienzos, un proyecto político —el Museo Napoleón, más tarde el Louvre—. Su intención fue exhibir las obras que trajo Napoleón como trofeos de sus conquistas, y admitió gente común en un lugar antes privilegiado —el palacio de los reyes— para darles la sensación de que poseyendo estas pinturas eran ahora los reyes de la tierra, así en parte la realeza se definía como poseedora de gran arte. Más tarde el Altes Museum de Karl Friedrich Schinkel en Berlín fue elegido para recibir las obras robadas por Napoleón, y proclamar entonces el poderío prusiano y la derrota francesa, dando así a los alemanes un sentido de identidad nacional. En Europa la mayoría de los grandes museos del siglo XIX tenían misiones similares y creo apropiado decir que el impulso de construir museos por parte de las naciones recientemente independizadas, y las presiones para la devolución de las «propiedades culturales» tiene motivos similares. Estados Unidos nunca identificó su carácter nacional con el arte, como se puede inferir de la demora con que nuestro gobierno asumió la obligación de patrocinar las artes bajo la forma del National Endowment for the Arts, y de la evidente incomodidad que sienten nuestros representantes cuando tienen que evitar su declive. Nuestra National Gallery no tiene ninguna de las connotaciones nacionalistas de la National Gallery de Londres, cuya construcción fue guiada por los mismos valores que los del Altes Museum —como un templo a la victoria.

El museo norteamericano siempre se ha considerado a sí mismo como primordialmente educativo, y por así decirlo, espiritual —más un templo de la belleza que del poder—. Y este papel relativamente modesto del museo norteamericano es lo que hace que el ataque deconstruccionista a éste, como una institución de opresión, parezca tan bárbaro a aquellos que siempre han pensado en él en los términos más apasionados. Pero, de hecho, no ha sido concebida aún una alternativa clara al museo. Unos cuantos buenos artistas que entran en la categoría deconstruccionista oficial de oprimidos, ven la exclusión del museo como una forma de opresión: su propósito no es evitar, ni permitir que el museo se disuelva por sí mismo. Ellos quieren ocupar un lugar. El carácter algo paradójico de las Guerilla Girls es ilustrativo de esta actitud. El grupo ha sido muy radical en sus expresiones y en su espíritu. Es tan genuinamente cooperativo que el anonimato de sus miembros es un secreto guardado con celo: aparecer con máscaras de gorila es una metáfora de ello. El arte de esta entidad superorganizada es una forma de acción directa: sus miembros empapelan las paredes del Soho con pósters brillantes y mordaces. Pero el mensaje de los pósters es que las mujeres no están suficientemente representadas en los museos, en grandes exposiciones y galerías importantes. Esto contempla el éxito artístico en los términos tradicionales del hombre blanco, permítaseme decir, usando sus conceptos. Sus medios son radicales y deconstructivos, pero sus metas son conservadoras.

Untitled Film Still (1978), de Cindy Sherman. Cedido por la artista y Metro pictures, Nueva York.

Ahora deseo volver a mi propio relato. Desde mi punto de vista, el discurso deconstruccionista, aun si es verdadero, no llega al centro del tema —a lo que concibo como la estructura profunda de la historia del arte en la era contemporánea—. La estructura profunda, tal como la veo, es una clase de pluralismo sin precedentes, entendido en términos de una abierta disyunción de medios que, al mismo tiempo, han servido a las correspondientes disyunciones de las motivaciones artísticas y han bloqueado la posibilidad de que el relato de desarrollo progresivo (ejemplificado por Vasari o por Greenberg) vaya más lejos. No hay ya un vehículo privilegiado para el desarrollo, y me parece que eso se debe a la sensación explícita de que la pintura llegó tan lejos como pudo, y de una manera en que la naturaleza filosófica del arte fue finalmente comprendida. Así los artistas se sintieron libres para tomar sus diversos caminos. Con su característico excepticismo, Jenny Holzer, dijo que, cuando era estudiante en la Rhode Island School of Design, creció disconforme con la «tercera generación de pinturas a rayas» entonces en marcha, y que aunque era bastante buena para producir arte de ese tipo, deseaba alcanzar en sus pinturas algún contenido identificable. Robert Colescott aceptó el relato modernista bajo el cual la pintura terminó en la pintura totalmente blanca, pero se dio cuenta de que eso había sido hecho por Robert Ryman y con esto el asunto estaba concluido, liberándolo de seguir un programa para el que no había lugar en el modernismo, a saber, como él lo planteó, «poner a los negros en la historia del arte». Supongo que Phillip Guston debe haber sido el verdadero héroe del artista posthistórico, que abandonó sus hermosas y titilantes abstracciones para hacer unas historietas políticas que, para algunos, eran demasiado pesadas, mientras que para otros eran una traición. Y un modo de leer este relato sería que de repente para los artistas dejó de ser importante trabajar bajo los auspicios de un relato que, cuanto más, les permitía mínimos progresos. Recordemos la importante afirmación de Hegel con respecto al fin del arte. No solamente es «el arte, por lo que se refiere a su sentido supremo: es para nosotros un mundo pasado», pues el arte «ha perdido para nosotros la auténtica verdad y vitalidad. Si antes afirmaba su necesidad en la realidad y ocupaba el lugar supremo de la misma, ahora se ha desplazado más bien a la *representación*». Ahora bien, Hegel dijo, y tenía razón, que el arte nos «invita a la contemplación reflexiva», específicamente sobre su propia naturaleza, ya sea esta contemplación en la forma del arte en un papel autorreferencial y ejemplar, o en la forma de la filosofía real. Los artistas de finales de los años sesenta y de los años setenta sintieron que, habiendo alcanzado este punto, era tiempo de regresar, no a estilos agotados sino a la «verdad y la vida genuinas». De este modo las historietas se volvieron un medio útil para Colescott, y un híbrido de gráficos sofisticados y poesía fue el medio para Jenny Holzer; Cindy Sherman encontró en el trabajo fotográfico un conjunto de asociaciones tan rico en sus funciones —a través de los fotogramas de filmes—, que sirven de apoyo para formular las preguntas más profundas sobre lo que significa ser una mujer en Estados Unidos a finales del siglo XX. Nada de esto tiene relación con el deconstruccionismo. Más bien tiene que ver con el pluralismo estructural que marca el fin del arte —una Babel de conversaciones artísticas no convergentes.

Mi propia percepción de un final me sugiere que la notoria disyunción de la actividad artística que atraviesa un sector entero hizo evidente que el relato de Greenberg ya estaba terminado, y que el arte había entrado en lo que se puede denominar un estadio posnarrativo. La disyunción fue asumida en obras de arte que también incluyeron a la pintura. Cuando Crimp ve evidencias de la «muerte de la pintura» en pintores que permiten que sus obras sean «contaminadas por la fotografía», yo veo, en cambio, el fin de la exclusividad de la pintura pura como el vehículo de la historia del arte. Y la obra de Ryman adquiere un sentido diferente si uno la ve como el último estadio del relato modernista que, después de todo, tuvo a la pintura como su soporte habitual, o como una de las formas en que la pintura comenzó a tener un lugar en la era posrelato. Entonces sus homólogos no eran pinturas de otro tipo sino *performances* e instalaciones y por supuesto fotografías, trabajos sobre la tierra, trabajos en fibra y estructuras conceptuales de todo tipo. La era posrelato ofrece un inmenso menú de opciones artísticas y de ningún modo coarta al artista en el momento de elegir qué le interesa. Entre la disyunción elástica y permisiva, ciertamente hay espacio para la pintura, aunque sea abstracta o monocroma. Decir que la pintura está muerta, en las débiles y apocalípticas cadencias de la deconstrucción, no implica luchar contra el modernismo sino más bien aceptar su relato de desarrollo progresivo; en efecto, si este relato ya no tiene ninguna tarea que cumplir, la pintura no tiene mucho que hacer —no podría existir realmente a menos que se supedite al propio relato—. Pero como demostró Phillip Guston, la pintura liberada del modernismo tiene tantas funciones y puede adquirir tantos estilos como finalidades imaginables pueda alcanzar —incluyendo para aquellos interesados, la realización de objetos bellos o la realización de objetos que muestren los tenues hilos de la estética materialista a la manera, digamos, de Robert Ryman.

La abstracción fue el significado de la historia considerada como proceso en el relato del modernismo: fue una necesidad. En cambio, en el arte posthistórico no es más que una de tantas posibilidades, algo que si se desea se puede hacer. Así es posible atribuir los significados morales y personales más profundos a las pinturas abstractas, incluso a pinturas de

rayas, si uno es Sean Scully. Y, pese a ser abstraccionista, es posible construir referencias internas y alusiones a momentos remotos de la historia del arte: a la pintura barroca y manierista, por ejemplo, si uno es David Reed. Reed puede usar el espacio ilusionista aunque no es tan realista como Scully, quien puede usar el espacio real aunque no es un escultor. Y, como afirmo en el prefacio, recientemente Reed ha usado el formato de una instalación para hacer evidente a los espectadores la relación que él espera que tengan con sus obras. Ninguno de estos artistas considera la pureza estética como un ideal relevante. Podría serlo para Robert Mangold, para quien la superficie y la forma son temas casi suficientes para constituirlo en lo que lúdicamente se podría llamar neomodernista. Pero en su obra hay tanto ingenio, tanta subversión de la geometría, que lo accidentado de sus formas, aspirantes a la pureza, constituye, dentro de su enrarecido repertorio de posibilidades, algo trágico y cómico a la vez. Un círculo dibujado, cuya circunferencia no cierra perfectamente, es una falla tan trágica como la circularidad lo permite, pero también es tan cómico como se pueda esperar de los círculos, que no son los candidatos habituales al estatus de payasos. No espero que ninguno de estos pintores maravillosos «nos salven» del modo en que Greenberg esperaba que Olitski lo hiciera, pero éste no es un juicio comparativo sobre la calidad. Eso se desprende del hecho de que no estamos en la incómoda situación en que Greenberg supuso que estábamos, para la cual es necesario una redención histórica.

Un mundo pluralista del arte requiere una crítica pluralista del arte, lo que significa, según mi opinión, una crítica que no dependa de un relato histórico excluyente, y que tome cada obra en sus propios términos, en términos de sus causas, sus significados, sus referencias y de cómo todo esto está materialmente encarnado y se debe entender. Ahora quiero, con el trasfondo de un interesante error de mi propio pensamiento, tratar de mostrar cómo se debe pensar críticamente el arte, aun en sus mínimos efectos. A continuación me referiré a la malinterpretación de la pintura monocroma como si ésta fuera el fin de la pintura de nuestro tiempo. Y tras eso volveré al museo como una institución políticamente anatemizada.

Notas

1. Erwin Panofsky, «Style and Medium in the Motion Pictures», en *Three Essays on Style*, Irving Lavin (comp.), Cambridge, MIT Press, 1995, pág. 108 (trad. cast.: «Estilo y medio en las imágenes cinematográficas», en *Tres ensayos inéditos*, Barcelona, Paidós, 2000).

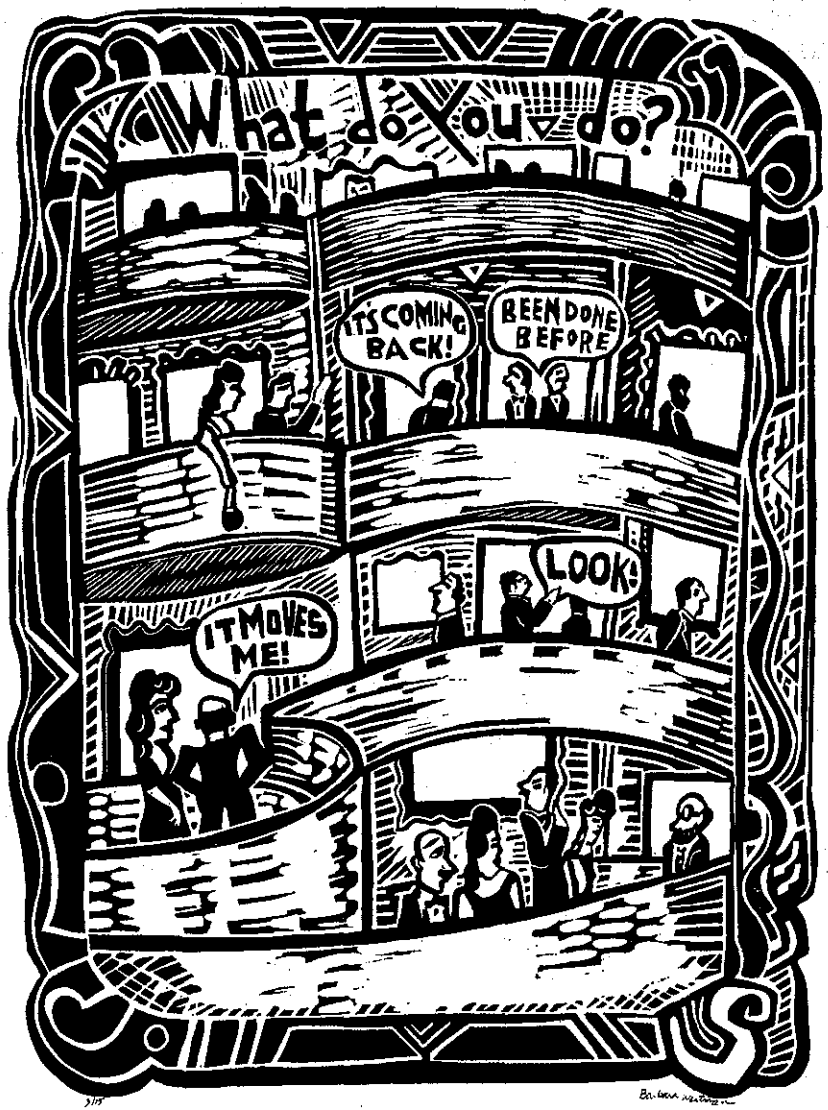
2. Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge MIT Press, 1993, págs. 90-91, 105.

3. «Dice que el caballete es el fascismo del arte, ese pequeño cuadrado monstruoso de tela sucia, pululando bajo una piel de barniz podrido, es la víctima justa para los dignos usuarios, los especuladores en pintura de la rue de la Boetie y la avenida cincuenta y siete», Lincoln Kirstein, *By With To & From: A Lincoln Kirstein Reader*, Nicholas Jenkins (comp.), Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1991, pág. 237.

4. «According to Joan Miró, he declared himself ready to kill off painting», Felix Fanes, «The First Image: Dali and his Critics: 1919-1929», en *Salvador Dalí: The Early Years*, Londres, South Bank Centre, 1994, pág. 94.

5. Greenberg, «The Crisis of the Easel Picture», *The Collected Essays and Criticism*, 4, pág. 224.

6. Crimp, *On the Museum's Ruins*, pág. 2.



The Monocrome Show (1995), Barbara Westman. Cedida por la artista.

Capítulo 9

El museo histórico del arte monocromo

A finales de 1993, tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno un debate sobre la obra de Robert Ryman conjuntamente con una exhibición retrospectiva de ese pintor singularmente insistente, en particular, con los cuadrados blancos. Robert Storr, que era comisario de la exhibición y moderaba el debate, le dió el título de «Pintura abstracta: ¿Fin o comienzo?». Su punto de partida fue la misma posición, y las mismas palabras alrededor de las cuales organicé el capítulo anterior: el punto de vista de Douglas Crimp sobre la muerte de la pintura y de que una obra como la de Ryman, con sus arquetípicos cuadrados blancos, se podía tomar como evidencia de la clausura interna de la pintura. Pero la evidencia no se parecía a una tesis, siempre requerida, sobre el fin de la pintura, acerca de la cual siempre se podrían encontrar razones para declarar su muerte. Alice Neel fue una enérgica pintora figurativa, su obra está llena de comentarios y sentimientos. En 1933, Philip Rahv y su amigo Lionel Phelps, «ambos radicales», fueron a su estudio y allí los tres tuvieron el siguiente diálogo que ella recuerda:

«Se acabó la pintura de caballete.» «¿Por qué pintar sólo una persona?» Y yo dije: «No saben que ése es el microcosmos, porque uno más uno es una mul-

multitud». Pero ellos agregaron: «Siqueiros pinta con duco en murales». A lo que yo objeté: «Nosotros no hacemos murales».[1]

La pintura monocromática, blanca —al menos blanco en pintura blanca— ya existía en 1933, aunque ciertamente era poco conocida y se la consideró, a lo sumo, una especie de juego. No obstante, la izquierda encontró razones suficientes para declarar la muerte de la pintura, aun frente a una artista tan expresiva como Neel, sólo porque usaba óleo en vez de duco, tela en vez de murales, y pintaba individuos en vez de masas. De vez en cuando alguien declara la muerte de la pintura, sin importar a qué se puede parecer esa pintura. El *Satiricón* de Petronio, por ejemplo, incluye un pasaje donde el narrador lamenta la decadencia de su época, en la cual «las bellas artes han muerto, y [el arte de] la pintura [...] no dejó ninguna huella tras de sí»; según el autor, el amor al dinero tiene la culpa. Se puede interpretar del pasaje que el arte de la pintura había sido cultivado por sí mismo, pero en ese tiempo la persecución del «pecuniae» arruinó el desarrollo de la técnica, por lo que los artistas habían «olvidado cómo» hacer pinturas de valor: «No hay nada sorprendente en la decadencia de la pintura, cuando todos los dioses y los hombres piensan que un lingote de oro es más bello que todo lo que hicieron aquellos griegos locos Apeles y Fidias».[2] ¡Esto fue escrito en el siglo II d.C.!

Mi propia afirmación sobre el fin del arte se debe distinguir bien de las afirmaciones que tienen que ver con la muerte de la pintura. En verdad, después de la muerte del arte, la pintura ha sido muy vital, pero en todo caso no me preocupa declarar su defunción a mano de las telas monocromáticas; siempre que suscriba, como hizo Crimp, el relato modernista según el cual el arte se esfuerza progresivamente en identificarse con su propia base material. Entonces el cuadrado blanco monocromo se puede apreciar en términos de sustracción de color, como otra forma distinta de la propia y se pueden considerar otras figuras además del cuadrado perfecto. En ese momento, el cuadrado blanco parecerá señalar el fin de la línea, dejando a la pintura sin lugar hacia donde ir y sin mucho que hacer. En todo caso, oponiendo el punto de vista de Crimp y otros teóricos al de Ryman, dijo Storr durante el referido debate que: «Desde este punto avanzado, la pintura en general y la abstracción en particular —o lo que él prefiere llamar realismo— son formas vitales y relativamente nuevas». De allí la pregunta que forma parte del título del debate: ¿fin o comienzo?

Sorprende que la primera aparición seria de la pintura monocromática en nuestro siglo provocase semejante confrontación. Cuando el *Cuadrado negro* de Malevich fue exhibido por primera vez, en la gran muestra 0-10 en Petrogrado, de diciembre de 1915 a enero de 1916, colgado en la esquina de un espacio, de forma diagonal y cerca del techo en la posición tradicional de un icono ruso, los críticos no pudieron evitar asociarlo con la muerte. Uno de ellos escribió: «El cadáver del arte de pintar, el arte de la naturaleza maquillada, ha sido colocado en su féretro y señalado con el *cuadrado negro*».[3] Este último fue identificado por otro escritor como un emblema del «culto a la vacuidad, la oscuridad y la nada». Es muy natural que Malevich lo viera como un comienzo: «La alegría de cosas nuevas, un arte nuevo, descubre otra vez espacios floreciendo». Por supuesto, él no quiso decir necesariamente que el *Cuadrado negro* fuera la primera obra de arte de una secuencia nueva y completa. En realidad la vio como una liquidación, un emblema del barrer el arte del pasado, o sea una ruptura con el relato del arte. En cierta manera la compara con el diluvio bíblico. Ese tipo de ruptura llegó naturalmente a la vanguardia al comienzo de su historia: fue parte de la retórica del Armory show con su apropiación, como logo, de la bandera de la revolución estadounidense. Así, el *Cuadrado negro* fue realmente el fin de la pintura, aunque al menos no para Malevich: abrió el camino al suprematismo y a nuevos mundos que conquistar.

Es una característica de la inmanencia del mundo del arte a finales del siglo XX, que Storr pueda ver en los cuadrados blancos de Ryman el comienzo de una nueva historia a la que éstos pertenecen. Supongo que fue algo tarde como para sugerir que se requería una liberación del arte del pasado: en 1933, la vanguardia cargó con una larga cadena de emblemas que alguna vez fueron revolucionarios, a la manera del fantasma de Marley en «Un cuento de Navidad» de Dickens. Al final, Storr quería saber: «¿Qué sugiere la obra de Ryman en términos de posibilidades pictóricas no probadas?». Supongo que la pregunta se puede interpretar de este modo: ¿podemos imaginar un relato del arte abstracto, que es relativamente nuevo, que sea tan rico como el relato del arte ilusionista? Por supuesto que nadie en la época de Giotto pudo imaginar el progreso de la pintura, que culminó en Rafael y Leonardo, si dejamos de lado los sorprendentes logros ilusionistas de la pintura académica francesa de fines del siglo XIX. La posición de Ryman implica que dentro de la historia de la pintura abstracta estamos en una situación similar a la de los contemporáneos de Giotto. ¿Podemos imaginar que la pintura abstracta sea el resultado de los esfuerzos internos de una historia progresiva y evolutiva? ¿Es posible pensar que habrá, digamos dentro de tres siglos, un artista abstracto cuya obra refiera a Ryman como la de Rafael refiere a la de Giotto? Ésa es una prueba desalentadora para la imaginación, pero es difícil pensar que la obra de Ryman, aunque la apreciemos, sea un comienzo, al menos, en el sentido en el que Giotto marcó el comienzo del poderoso relato de Vasari. Así, ni lo antagónico parece totalmente apropiado. A menos que se acepte el relato moder-

nista, es inadecuado decir que sea el fin y decir que sea un comienzo sólo es adecuado en contraste con otro relato: el propósito de la teoría del «fin del arte» es poner esto en cuestión. En el espíritu de Malevich, pudo con seguridad ser un comienzo, no tanto en el sentido de un primer componente, sino como una hoja en blanco, una *tabula rasa*, un símbolo del futuro en el cual la pintura abstracta pueda tener un lugar, pero no contra los imperativos sustractivos y excluyentes del relato modernista. Podría ser, como lo ha sido, la bandera del futuro abierto. El no considerar el cuadrado blanco ni como comienzo ni como fin, sino considerar que incorpora un significado análogo al del *Cuadrado negro*, sería uno de los modos en los que podríamos deslizarnos entre las astas de la disyunción. Pero entonces ambas lecturas deben rechazar la sugerencia del vacío que nos viene naturalmente a la mente cuando se contempla este tipo de arte. El cuadrado monocromo tiene densidad de significado: su vacío es más una metáfora que una verdad formal —el vacío dejado por el diluvio, el vacío de la página en blanco.

Desde la perspectiva de la crítica del arte no estoy seguro que una lectura tipo *tabula rasa* sea apropiada a la obra de Ryman, que después de todo es reciente en una secuencia de pinturas blancas que comenzó con Malevich, y fue retomada por Robert Rauschenberg en una obra hecha en el Black Mountain College que tuvo un inmenso impacto en John Cage y a través de Cage en la sensibilidad de la vanguardia. Ryman, intentando hacer carrera como músico de jazz, en cierto momento comenzó a pintar para ver qué podría suceder[4] y es interesante, si no instructivo, observar que sus primeras pinturas monocromáticas no eran blancas sino, curiosamente, anaranjadas o verdes —cuando pensamos en la austeridad del blanco como metáfora de la pureza, podríamos imaginar que usaría colores primarios—. El movimiento De Stijl se permitió usar sólo tres colores —rojo, amarillo y azul— y tres no colores —blanco, gris y negro—. Los primeros tienen cierta resonancia metafísica: son los colores primarios; los no colores definen el fin y los puntos medios del eje que atraviesa el centro del cono del color. Pero el anaranjado y el verde, para alguien con esta orientación, son meramente matices secundarios, como los puristas pensaron que lo fueron las diagonales para Mondrian, las que Van Doesburg no se permitió usar porque encontraba que no tenían ninguna cualidad. Así, se puede afirmar, que cualesquiera sean las razones para que Ryman volviera al blanco, eran las mismas que fueron sostenidas para usar el anaranjado y el verde, sin implicaciones metafísicas ni cosmológicas. Cuando Jennifer Bartlett hizo en los años sesenta sus pinturas con gotas, las ordenó como puntos cartesianos sobre una retícula y empleó (¡sombras de duco!) el blanco, el negro y los colores primarios como venían en los pequeños frascos de esmalte de Testor, usados para pintar modelos. Sin embargo, más tarde, le confió a su biógrafo, Calvin Tomkins que «siempre me puso nerviosa el solo hecho de emplear colores primarios. ¡Sentí la necesidad del verde! No sentí necesidad del violeta o del anaranjado, pero necesité verde».[5] Esta concesión a la necesidad niega de inmediato las sugerencias neoplatónicas de los colores primarios y de la geometría del eje del cono, y pone en evidencia que se trata de una inclinación impulsiva y subjetiva. Desde mi punto de vista, en el caso de Ryman, el verde y el anaranjado excluyen, de antemano, que los cuadrados blancos impliquen algo parecido a la blanca luminosidad de lo eterno. Aunque esto significa que el blanco no implica un desarrollo progresivo de la obra de Ryman sino, más bien, la manifestación de una personalidad. Sus pinturas blancas se hubieran justificado de modo distinto y hubieran tenido un significado diferente, digamos a las de Malevich, y sus significados serían algo menos declamatorios de lo que sugiere la metáfora de la *tabula rasa*. Para encontrar el significado se debería mirar más de cerca los pensamientos y las motivaciones de Ryman. El hecho de que las pinturas sean blancas y cuadradas no dice mucho: las posibles interpretaciones de las pinturas monocromas quedan indeterminadas. Pero, quizá, esto sea algo siempre verdadero en pintura e implica, guste o no, que la crítica desempeña un papel en el arte de la pintura que no tiene, por ejemplo, en la literatura, aunque las corrientes recientes de la teoría literaria tiendan a tratar a los textos como si fueran pinturas: a partir de los textos se percibe un sentimiento y no la mera posibilidad de leerlos, cosa que en este caso tiene poco que ver del mismo modo que la posibilidad de ver lo tiene en el caso de la pintura.

Ahora quisiera dirigirme hacia la pintura monocroma, y a través de ella, aunque no directamente, a la cuestión de la «muerte de la pintura». Deseo proponer una suerte de matriz para mi discusión que indicará la dificultad filosófica de hacer juicios sobre los comienzos y los finales de los relatos. El arte monocromo es un tema que facilita esta discusión, justamente porque al observarlo parece ofrecer muy poco sobre qué hablar. En 1992 fui invitado a dar una conferencia sobre pintura monocroma en el Moore College of Art and Design en una exhibición de pintores monocromos de Filadelfia. El comisario y empresario Richard Torcia había encontrado a veintitrés de ellos trabajando, lo que evidentemente los tenía muy motivados, en medio de una moda que parecía serles poco favorable. ¿Ellos no habían oído hablar de la muerte de la pintura? El mundo del arte es un sitio donde esa clase de noticias viajan rápidamente. Sentían que siempre había algo más que decir con pinturas monocromas y quisiera mostrar que en eso tenían razón. Permítaseme hacer mis puntualizaciones en un esquema de razonamiento, que en un momento me había parecido muy prometedor, aunque en ocasiones crea equívocos que impiden pensar en forma correcta. Se trata de

la *matriz de estilo*, como la llamé en 1964, cuando la introduje en «The Art World», quizás mi texto más influyente.[6] Podemos comenzar considerando la caracterización estilística de un artista entre cuya obra y la de Ryman se podría suponer en un lenguaje docente cierta «afinidad» pensamos en: Piero della Francesca.

Se podría fortalecer la afirmación de una afinidad, centrándose en la preocupación de Piero por la geometría y en el hecho de que escribió un célebre tratado sobre la perspectiva, *De prospectiva pingendi*, y si se toma el prototipo del cuadrado blanco de Ryman como una manifestación contrafáctica de propensiones platónicas. De hecho Ryman, un hombre de jazz, tiene una afinidad más clara con John Ashbery que con, digamos, Reinhardt, Malevich o Mondrian, quienes fueron, en algunas ocasiones, escrupulosamente austeros en sus estéticas. Pero, en parte, lo que estoy tratando de señalar, es el peligro de basar una atribución de estilo en lo que salta a la vista de inmediato, en especial en la pintura monocroma, donde es necesario buscar mucho más que datos ópticos.

Tengo en mente una caracterización hecha por Adrian Stokes en un ensayo titulado «Art and Science».[7] Es difícil separarla del catálogo que rechaza con modestia como una «mecánica» del detalle sobre el detalle ilustrativo del estilo. Y ésta se encuentra «sólo en el arte visual y más aún sólo en el arte visual con sentido arquitectónico de la forma, una comunicación estética puede ser explícita e inmediata al punto de rechazar todo pensamiento posterior». La «comunicación» está en la obra más que entre la obra y el observador, quien, sin embargo, la capta «explícita e inmediatamente». Creo que Stokes se refiere a la cualidad del *quattrocento* como «demostración de intelecto y sentimiento». Esta cualidad, según él, se encuentra en Cézanne («es el realizador de Cézanne»), pero también «persistió en el arte posrenacentista, "renovado" por Vermeer, por Chardin y por supuesto por Cézanne», hablando sólo de pintura (es una cualidad, insiste Stokes, que se encuentra «también en el dibujo, en la escultura, y más en particular en la arquitectura»). El poeta y crítico Bill Berkson trata de extender la lista en su ensayo sobre Piero para *Art in America*:

> Después de Cézanne, mientras aumentaba la fama de Piero, los epígonos eran en su mayoría «pequeños maestros», como Morandi y extraños intrusos como Balthus. El legado también conformaba al gusto antimodernista de los neoclasicismos heterogéneos (a partir de 1890 en Estados Unidos comenzó a ser notoria la tradición mural de las Bellas Artes de Puvis de Chavannes)... Después de esto, se buscan, como lo hace Longhi, paralelismos y cercanías con el arte arcaico, con la abstracción moderna y con algunos contemporáneos —tan distintos como Alex Katz y Sol Lewitt por hablar de practicantes recientes.[8]

Nótese que no estamos hablando de «influencias». «Sólo Cézanne, entre los pintores más recientes pudo haber conocido incluso facsímiles de la obra de Piero», escribió Berkson, refiriéndose con «más recientes» a otros ejemplos de Stokes: Vermeer y Chardin. Cuando los historiadores del arte no encuentran cadenas de influencias invocan afinidad de clases, aunque pienso que tenemos una idea bastante clara de qué cualidad se esfuerzan en mostrar, y tenemos suficientes ejemplos de ella para permitirnos reconocer esa misma cualidad en otros casos.

Designaré la cualidad Q como hacen los filósofos, y no importa para mis propósitos que tenga una fácil definición sino que sea fácilmente reconocible, como pienso que lo es. Esto es lo que supongo que dice Stokes cuando afirma que es «explícita e inmediata» (es decir, en contraste con una inferencia implícita y mediata). Muchas, quizá todas las cualidades estéticas, son de este tipo. No son *gobernadas por condiciones*, como Frank Sibley escribió hace muchos años en su merecidamente famoso artículo «Aesthetic Concepts».[9] Él quiso decir que no se pueden especificar necesariamente —que no se puedan determinar en principio o sólo de manera superficial— condiciones suficientes para los predicados estéticos. Entonces, esos predicados parecen ser complejos e indefinibles, lo que es de algún modo paradójico, ya que su complejidad sugiere que, en principio, se deban encontrar definiciones. Es un hecho alentador que cualquiera de nosotros, una vez que conozca a Piero, Chardin, Vermeer y al maduro Cézanne, pueda distinguir con facilidad obras Q de obras -Q. Es difícil imaginar alguna pintura barroca que sea Q, difícil suponer que alguien encontrará que De Kooning o Pollock sean Q. Ciertamente Sanraedem puede ser Q y Rembrandt probablemente no. Y podemos dudar sobre Modigliani. Una de mis fantasías favoritas es entrenar palomas mirando cuadros de Piero, Chardin y Vermeer, y luego exponerlas a un conjunto de cuadros donde serán recompensadas por distinguir correctamente Q de -Q. Queda claro que la cualidad Q no tiene nada que ver ni con la bondad ni con la grandeza, ni siquiera aunque se pueda suponer que Piero es grande porque es Q. Lo que *es* importante es que los atributos estilísticos negativos son estéticamente positivos y, aun a riesgo de la transparencia, podemos darles nombres positivos, como Wölfflin distingue lo *malerisch* o pictórico de lo lineal, o algo semejante. El riesgo es que hay algunos casos donde es imposible decir que una obra es *malerisch* y también imposible decir que es lineal, lo que sucede con ciertas telas de Ryman. Sin embargo, es una cuestión de lógica: si no es Q, entonces es -Q. Aunque aún hay un riesgo mayor; con predicados estilísticos negativos sólo podemos formar matrices simples, lo que sucede cuando usamos «opuestos» como «abierto» y «cerrado» o «geométrico» y «biomórfico».

Permítaseme ilustrarlo. Consideremos una vez más la compleja noción de estilo introducida por Stokes, noción que continuaré llamando Q, y entonces llamaré P al predicado estilístico *malerisch* usado por Wölfflin (porque después de todo la palabra significa «pictórico»). Es posible caracterizar rudimentariamente a toda la pintura conocida con estos términos y sus negaciones: puede ser a la vez P y Q, P y ~Q, ~P y Q, y finalmente, ~P y ~Q. Cézanne es *quattrocento* y pictórico; Monet es pictórico pero no *quattrocento*; Piero no es pictórico pero es paradigmáticamente *quattrocento*; y (permítasenos decir) un cuadrado blanco de Ryman de finales de los años ochenta no es *quattrocento* ni pictórico. Admitiré que se pueden discutir algunos casos particulares, aunque siempre existe ese problema con los términos estilísticos. El punto es que si agregamos términos estilísticos obtenemos matrices mayores: si tenemos *n* términos, tenemos una matriz de 2^n filas. Así, con tres términos obtenemos una matriz de ocho filas, con cuatro términos una de dieciséis filas y así sucesivamente. Es obvio que se complica, pero la cuestión es que cualquiera sea el tamaño de la matriz, se puede colocar cada pintura en algún lugar de ella, y en la medida en que usemos más términos, más precisa será la caracterización estilística de cada obra. Realmente, cada término estilístico define lo que podemos llamar una clase de afinidad de las obras, aunque todo lo que queramos decir con el término afinidad es que existe alguna propiedad de estilo que funciona en diferentes columnas, pero no en la misma fila de la matriz de estilo. Aunque, por supuesto, el concepto de afinidad no explica nada; lo interesante consiste siempre en preguntar por qué determinado artista produjo en el estilo en que lo hizo.

Una gran ventaja de pensar predicados estilísticos negativos es que no nos encontramos comprometidos con el concepto rudimentario de opuestos binarios con sus cinco pares de opuestos, tal como lo encontramos en escritores como Wölfflin. Existe un enorme, un número casi indefinidamente grande de términos estilísticos, y en ocasiones tenemos que inventar términos para un tipo de obras de arte que nunca antes habían existido. Greenberg encontró imperfecto al término «expresionismo abstracto» y detestable al término «*action painting*», refiriéndose con ellos al arte que antes se mencionaba como «pintura tipo Nueva York». Cuando los periodistas y los demás buscaron precursores (como inevitablemente lo hicieron) buscaron la «pintura tipo Nueva York» del pasado hecha por artistas que quizá nunca pisaron Nueva York. Supongo que en ese tiempo el «opuesto binario» de la «pintura tipo Nueva York» fue la «pintura de la escuela de París». La ventaja de mi sistema está en que si queremos construir una matriz con «pintura de la escuela de París» como un término estilístico, podemos hacerlo. Aunque para ciertos propósitos basta con señalar la distinción entre «pintura tipo Nueva York» y su negación, lo cual no sólo incluye sólo «arte de la escuela de París» sino también otros.

Desde el momento en que reconocemos cuán expansivo, cuán indeterminadamente grande es el rango de los predicados estilísticos posibles, menos interesados estaremos en el tipo de leyes que buscó Wölfflin. No es necesario resaltar las dificultades internas del sistema de Wölfflin, pero es bueno hacer una observación: Meyer Schapiro argumenta que «es difícil colocar en ese esquema al importante estilo llamado "manierismo" que transcurrió entre el alto Renacimiento y el barroco».[10] Gombrich recuerda en una entrevista con Didier Eribon que:

> En aquel tiempo en Viena (los años treinta) el tema candente era el manierismo [...] Hasta entonces para Berenson y para Wölffin, el manierismo había sido un período de decadencia y deterioro. Pero en Viena había un poderoso movimiento que deseaba rehabilitar los estilos que habían sido desdeñados [...] Tan pronto como se decidió que el manierismo era un estilo con derecho propio tal como el alto Renacimiento, se dejó de llamar «Renacimiento tardío» para ser el manierismo.[11]

Es muy instructivo el tratamiento que hace Gombrich de Giulio Romano como arquitecto manierista, argumenta que Romano tuvo dos estilos diferentes. En esta caracterización Gombrich fue influido por Picasso, quien adoptó un estilo neoclásico y «también llevó la distorsión a su límite». Entonces, afirma Gombrich, fue posible que «un artista tuviera diferentes modos de expresión».[12] Se pueden hacer dos consideraciones. Primero, desde el momento en que el manierismo se establece como estilo con derecho propio, se comienza a caracterizar de modo positivo cierto número de obras como manieristas, aunque fueran concebidas fuera del período específico de la historia del arte llamado manierista, que comienza con Correggio y sigue con Rosso Fiorentino, Bronzino, Pontormo y el mismo Giulio Romano. Así, ciertos estucos romanos, El Greco, Brancusi y Modigliani se pueden calificar como manieristas. En segundo lugar, parte de lo que ayudó a delimitar al manierismo como una categoría estilística viene del arte modernista; en particular, Picasso esclareció retrospectivamente el *seicento*. De esta manera, la matriz de estilo fluye en la historia si se extiende su límite en el tiempo hacia delante, a la vez que se añaden predicados estilísticos —«pintura tipo Nueva York», por ejemplo— o cambia los viejos de tal modo que lo que parece ser una fase del Renacimiento tardío resulta ser un estilo propio. ¿Y quién puede afirmar por adelantado que la categoría de manierismo no sea algo rudimentaria, como para que, teniendo en cuenta el futuro del estilo, no se establezca alguna división entre Correggio y Rosso Fiorentino?

Parte del interés de una matriz de estilo descansa en el estatus que da a lo que se puede llamar *propiedades latentes* de las pinturas, unas propiedades a las que han sido ciegos los observadores contemporáneos de esas pinturas, justamente porque se hicieron visibles sólo retrospectivamente a la luz de procesos artísticos posteriores. Nuevamente, Correggio es un buen caso: Carracci, un siglo después, lo vio como un predecesor, o sea, como un temprano barroco. En verdad, llegó a ser muy apreciado en el siglo XVIII cuando su reputación estaba en la cúspide, por obras tales como *Los amores de Júpiter*, la cual era apreciada como una anticipación del rococó. Los rasgos que hicieron a Correggio difícil de definir como artista por sus contemporáneos, se aclararon de repente con la aparición del estilo barroco, y se justificaron aún más desde la perspectiva del rococó. Los manieristas valoraron la gracia de lo natural a cualquier precio; el desconocimiento de esto último ayuda a explicar la sinonimia que hoy tiene el término con un tipo extremo de artificio como el del Parmigianino, contemporáneo de Correggio. Pero, pese a que Correggio después fue considerado manierista, también reaccionó, en nombre de un arte más naturalista, contra lo que sus contemporáneos reconocieron como *maniera*. Así, Correggio es reinventado en el siglo XX, cuando el manierismo se establece como concepto, tal como fue reinventado en los siglos XVII y XVIII, y en cada una de esas ocasiones se liberaron los rasgos latentes y fue posible apreciarlos. De modo similar el último Monet logra ser un temprano pintor del «tipo Nueva York». André Breton clasificó a Uccello y Seurat como surrealistas anticipados, pero existe un gran número de otros —Archimboldo y Hans Baldung Grien vienen de inmediato a la mente— que esperaban que el surrealismo fuera inventado para ser apreciados adecuadamente. La dura crítica que sufrió la exhibición de 1984, «Primitivismo y Arte Moderno» en el Museo de Arte Moderno, se debió en parte al etiquetamiento casual de piezas de arte primitivo en clases afines al arte moderno, clasificación que desconoció, como inevitablemente lo hace el análisis estilístico, las profundas diferencias entre el arte primitivo y el moderno. En este sentido una esbelta efigie africana tiene, sin duda, alguna «afinidad» con las de Giacometti, pero esa afinidad pasa por alto las razones por las que ambas son esbeltas, y afecta también nuestra percepción de ellas. Sin embargo, se trata de un problema que se plantea con las afinidades y temo que sea uno de los problemas más importantes de la propia matriz de estilo. La sensibilidad histórica de la matriz de estilo implica una visión ahistórica del arte —y yo, más que nadie, debería estar alerta—. Desde el comienzo de mi especulación sobre el arte he trabajado con, y desde, ejemplos donde dos objetos exteriormente similares pueden, sin embargo, diferir de un modo tan radical que la semejanza exterior se revela totalmente fortuita. La efigie africana y la obra de

Giacometti no son perfectamente semejantes, y aunque lo fueran se debe tener en cuenta el hecho de que esa afinidad oculta profundas diferencias artísticas. Sin embargo, eso muestra que no había pensado las cosas del todo cuando en 1964 presenté por primera vez la matriz de estilo, usando opuestos indiscernibles y busqué resolver los problemas que aparecieron. Ese acercamiento ha generado un trabajo considerable de estética filosófica, aunque desde su debut hasta el presente la matriz de estilo permanece inerte, o bastante inerte, a no ser por una seria crítica que hizo Noel Carroll a propósito de ella.[13]

Supongamos que vamos a construir una matriz de estilo con tres columnas y ocho filas, usando como predicados estilísticos, al manierismo, al barroco y al rococó: más intuitivos que términos tales como barroco. Sería como ésta:

MATRIZ DE ESTILO

	MANIERISMO	BARROCO	ROCOCÓ
1	+	+	+
2	+	+	–
3	+	–	+
4	+	–	–
5	–	+	+
6	–	+	–
7	–	–	+
8	–	–	–

Quizá, con algún esfuerzo, se podría poner toda la pintura de la historia en algún lugar de la matriz. Van Dyck, influido por Rubens, es barroco (tardío) y como en su forma de pintar figuras *esbeltas* está comprometido con cierto concepto de gracia, resulta manierista, cualesquiera sean sus influencias. Sin embargo, como no veo en él ningún rasgo del estilo rococó, pertenece a la fila 2 (+ + -). Carracci pertenece a la fila 6 (- + -), es completamente barroco (ellos lo inventaron) pero repudia el manierismo y es con mucho demasiado enérgico para ser rococó. Uno siente que el *Cuadrado negro* de Malevich pertenece a la fila 8 (- - -), es decir, una suma de negaciones, el agujero negro en el que desaparecen todas las cualidades estilísticas. (Malevich describe uno de sus cuadrados negros como «El embrión de toda posibilidad», lo que significa la ausencia de toda realidad.) El *Cuadrado negro* de Malevich, que explícitamente pertenece a la

tradición icónica —él lo exhibe, recordemos, en una esquina de un espacio, como se exhibe un icono— no es manierista ni rococó, pero se puede calificar correctamente como barroco. Una temprana pintura monocroma verde de Brice Marden, titulada *Nebraska*, es suficientemente ingeniosa para ser manierista y decorativa para ser rococó, y, por tanto, pertenece a la fila 3. ¿Dónde encajaría Ryman? Intuyo que las diferentes obras de Ryman encajarían en filas diferentes. Pero mi objetivo en este punto es indicar sólo que, en términos de estilo, las pinturas monocromas no encajan, por defecto, en la fila octava sin más.

Basta de imitar tecnicismos. La *visión* que la matriz de estilo garantiza —o lo que la garantiza— es el modo en que las obras de arte forman un tipo de comunidad orgánica, y distribuye las latencias entre ellas sólo en virtud de su existencia. Pensaba en el mundo de las obras de arte como un tipo de comunidad de objetos relacionados internamente. Allí no hay problema, aunque la inspiración para este modo de pensar provino del ensayo de T. S. Eliot «Tradición y talento individual» que en su tiempo tuvo un gran impacto en mí. Aquí está el pasaje crucial:

> Ningún poeta, ningún artista de cualquier arte, adquiere sentido completo por sí solo. Su significación, su apreciación, es la apreciación de su relación con los poetas y los artistas muertos. No se le puede valorar individualmente, se le debe comparar y contrastar con los muertos. Pienso esto como un principio de la estética y no sólo de la crítica histórica. La necesidad que él deberá conformar y cohesionar no es unilateral, lo que sucede cuando es creada una nueva obra es algo que afecta a todas las obras que la preceden. Los monumentos existentes forman entre ellos un orden ideal que es modificado por la aparición de la nueva obra (la realmente nueva). El orden existente es completo antes de que aparezca la nueva obra, para que persista después de la irrupción de la novedad, todo el orden existente debe ser reajustado, alterado, aunque muy ligeramente y con ello las relaciones, proporciones y valores de cada obra con relación al conjunto.[14]

En verdad, lo que quise significar con la expresión «mundo del arte» fue precisamente esa comunidad ideal. El ser de una obra de arte fue ser miembro del mundo del arte, y mantener diferentes tipos de relaciones con unas obras de arte más que con otras cosas. Más aún, en el sentido de que cada obra de arte tiene el mismo número de cualidades estilísticas que otra, he tomado la postura política de que todas las obras de arte fueron iguales. Cuando se añade a la matriz una nueva fila de estilo, todas se enriquecen con una propiedad. Sentí que, puntualmente, respecto a la riqueza estilística no se podía elegir entre *El Juicio Final* de Miguel Ángel y cualquier

cuadrado negro de Reinhardt. El mundo del arte fue radicalmente igualitario, como también mutuamente enriquecedor. De alguna manera, los principios de la matriz de estilo reflejan mi experiencia docente en los cursos de educación general en Columbia. Por ejemplo, me sorprendió cómo la *Odisea* se enriquece al leerla en el contexto de Virgilio, de la Biblia, de Dante o de Joyce. Eso encaja de lleno con las ideas de la lectura escritural y la interpretación infinita desde que llegaron de Europa.

Y finalmente, encuadra con las prácticas de la pedagogía del arte, de la conferencia de historia del arte con dos proyectores, en que las obras se yuxtaponen y comparan, y a pesar de que existan pocos puntos en común entre ellas causal e históricamente, nadie se resiste a la crítica usual, diciendo que algo le recuerda cualquier otra cosa. Esto implica tratar todas las obras de arte como contemporáneas, o como casi fuera del tiempo. Pero hoy me encuentro mucho menos persuadido de la viabilidad o aún de la utilidad de esas prácticas. Eliot escribió: «Digo esto como principio de la estética y no sólo de la crítica histórica». Pienso que lo que más me preocupa es la separación entre lo estético y lo histórico. Se trata de un movimiento que acorta la distancia entre la belleza artística y la natural. Pero al hacer esto nos cegamos a la belleza artística como tal. La percepción artística, es de un modo u otro, histórica. Y en mi opinión la belleza artística también es histórica.

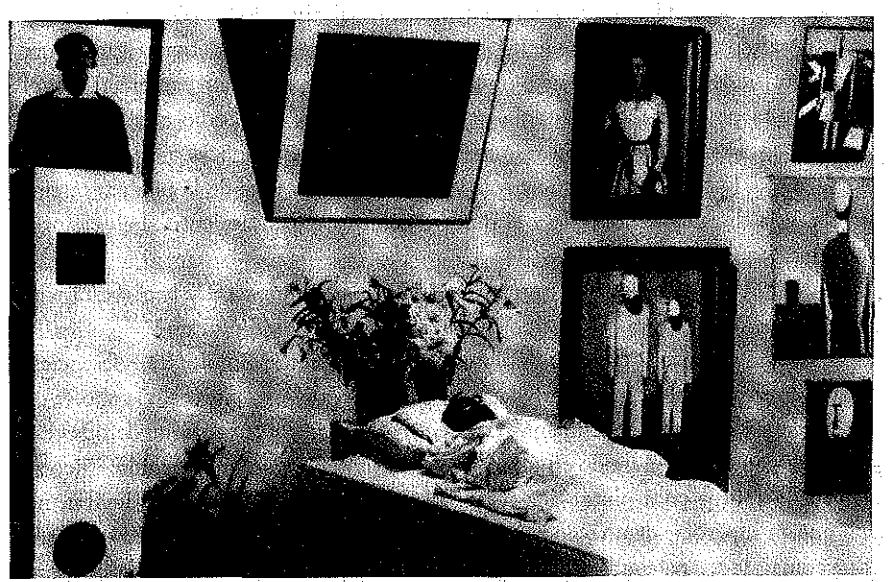
Ésa fue, más o menos, la tesis fundamental de «The Art World», y lo que no alcancé a ver en ese tiempo fue el grado en que es incoherente con las motivaciones de la matriz de estilo. Mi preocupación en aquel ensayo eran las obras de arte que semejan los objetos ordinarios de tal modo que no se puede discriminar perceptivamente entre unos y otros. La tesis fue enunciada así: «Percibir algo como arte requiere algo que el ojo no puede modificar: una atmósfera de la teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte». Y podrán notar que aquí hay una referencia al mundo del arte construido según esta caracterización. Ahora pienso que lo que quería expresar era esto: un conocimiento de las obras junto a las que se ubica una obra dada, un conocimiento de cómo otras obras hacen posible una obra determinada. Mi interés se fijó en los objetos, un tanto atenuados, del arte contemporáneo —la *Brillo Box*, o las esculturas con pocas inflexiones de Robert Morris que se exhibían por esa época—. Aquellos objetos tenían pocas afinidades interesantes con la historia del arte, aunque había leído reflexiones sobre la caja que establecen una historia comenzada por Donald Judd y que incluye (pienso que completamente al margen) a la *Brillo Box* («Warhol xilografiaba logos de Brillo en ellas; Artschwager las sacaba de la formica suburbana popular», según Richard Serra)[15] y he oído a formalistas e historiadores del arte incluir también (como si fuera

otra caja) la *Box with the Sound of its Own Making* de Morris. Aquellas «cajas» llegaron al mundo del arte con significados tan diferentes e interpretaciones explicativas que sólo una voluntad ciega podría etiquetarlas todas juntas bajo una mínima semejanza formal. Pero decía en «The Art World» que alguien poco familiarizado con la historia o con la teoría artística podría percibirlas como arte, por eso para observarlas como arte se requería conocer la historia y la teoría del objeto, más que otra cosa palpablemente visible. Y éste sería, en particular, el caso de la pintura monocroma.

Debo aclarar que lo que quiero decir con «monocromo» no es sólo un color único sino una superficie cromáticamente uniforme. Mantegna reprodujo en su pintura piedras y «bronce», con la intención evidente de imitar grabados y molduras, y los pintores tienen la opción de trabajar con *grisaille* o en sepia, reproduciendo, por diferentes razones, diferencias de brillo. Actualmente Mark Tansey es un artista monocromo (le dijo a un periodista que ahorraba el color para su vejez). Pero la pintura monocroma, en el sentido que la pienso, no puede ser muy anterior a Malevich, y aun entonces debemos hacer alguna distinción. Su *Cuadrado rojo (Campesino)* de 1915, suprematista y extremadamente hermoso es, de hecho, un cuadrado rojo sobre un fondo blanco, por lo tanto, es más una pintura de un cuadrado que un cuadrado o, siendo formales como él, un cuadrado autorretratándose. O, siendo realmente formales, es una forma cuadrada en rojo, pintando un cuadrado rojo, ya que la forma no reproduce perfectamente el contorno de la tela porque tiene un perímetro excéntrico. La importancia de esta excentricidad se muestra otra vez en el *Cuadrado negro* de Malevich, también de 1915, que en las mentes de sus contemporáneos «adquirió la fuerza de una fórmula mágica». Malevich lo describe así: «En el cuadrado de la tela hay un cuadrado, pintado con gran expresividad y de acuerdo a las leyes del nuevo arte» (o sea el suprematismo). Kurlov, un discípulo suyo, afirmó que él decía que «pintó sólo un cuadrado, perfecto en expresión y con relación a sus lados: un cuadrado que no tiene una sola línea paralela al cuadrado geométricamente correcto de la tela, y que en sí mismo no repite el paralelismo de las líneas de los lados. Es la fórmula de la ley del contraste propia del arte en general».[16] No obstante, el cuadrado debe ser algo más que una ilustración pedagógica: Malevich fue enterrado en un ataúd «suprematista», el cuadrado negro fue colocado como un icono de la Virgen, como se puede ver en una fotografía del funeral. Se trataba de algo así como la muerte de la pintura en el imaginario de los críticos del suprematismo.

Ser pictórico y no abstracto formó parte del ostentoso propósito del suprematismo, pintando lo que Malevich llamaba «realidad no objetiva». Hasta la aparición del suprematismo las pinturas monocromas y monotonales eran concebidas sólo como bromas, como pinturas de una realidad objetiva sin diferenciación cromática. Se decía que una pintura blanca mostraba vírgenes vestidas de comunión caminando a través de la nieve. Y también se debe tener en cuenta la ingeniosa descripción de Kierkegaard de una pintura totalmente roja que, decía, representaba la superficie del Mar Rojo después de que los israelitas lo cruzaran y se ahogaran las tropas egipcias.[17] Se trata de ideas divertidas que me inspiraron cuando comencé a escribir *The transfiguration of the Commonplace*. Sin embargo, aun con el suprematismo, resulta difícil pensar en pinturas que no impliquen imágenes, sino una realidad objetiva monocroma o una realidad no objetiva, como le gustaba decir a Malevich. Y en verdad, pienso que el término «no objetivo» tiene como significado último alguna realidad espiritual o matemática. Hasta hace poco tiempo lo que ahora es el Museo Guggenheim se denominó Museo de Pintura no Objetiva y mi parecer es que su directora, la baronesa Hilla Rebay, sentía con certeza —ciertamente *creyó*— que las pinturas del museo que dirigía tenían una importancia metafísica que superaba cualquier análisis formalista.

En todo caso, podemos imaginar dos cuadrados rojos, uno hecho en el espíritu de las bromas de Kierkegaard y el otro en el espíritu del suprematismo, que son tan parecidos que estaríamos tentados de ubicarlos en la misma posición en la matriz de estilo, a pesar de que en realidad tienen atributos estilísticos muy diferentes, por no decir interpretaciones y significados diferentes. Pero también se puede pensar en pinturas monocromas y



Funeral de Malevich. Crédito de la fotografía John Blazejewski.

monotonales hechas con un espíritu diferente a las anteriores y con semejanzas o desemejanzas estilísticas puramente accidentales. Como se puede ver, cuando escribí *The Transfiguration of the Commonplace* había olvidado por completo la pintura monocroma contemporánea, y aún pienso en ello, probablemente al interesarme por sus posibilidades a través de Kierkegaard, como ocasión para bromas vagamente filosóficas. Sin embargo, no mucho después de haber aparecido el libro encontré en una fiesta a Marcia Hafif, y me dijo que era una pintora monocroma. De hecho, demostró ser la líder de toda una escuela de monocromistas, a los que me presentó en una fiesta que organizó en su casa para mí. De ellos, y especialmente de Marcia Hafif, aprendí mucho sobre la pintura monocroma —sobre las posibilidades artísticas de lo que llamé un simple cuadrado rojo—. El cuadrado rojo me rindió un servicio filosófico excepcional, pero tengo la certeza de que mi apreciación de las diferencias entre cuadrados rojos exteriormente similares, que aprendí de Marcia y sus colaboradores, me puso en la senda de la crítica del arte.

Aquí un extenso pasaje sobre *Chinese Red 33 x 33* de Hafif, de la que ella dice que es «una pintura entre cien hechas por el mismo artista, una pintura entre miles hechas por cientos de artistas». ¿Cómo comprende uno a este cuadrado rojo pintado en forma plana? ¿Por qué está pintado con esmalte para casas? ¿Y por qué en madera, por qué en madera terciada?

> En primer lugar la pintura funciona por sí misma. Es cuadrada y no es muy grande. Está colocada convenientemente al nivel de los ojos en un muro con suficiente espacio alrededor para permitir que sea una figura que tenga como fondo a la pared. Tiene un título: el nombre del color comercial con el que está pintada. Observándola uno reacciona ante ella como ante cualquier otra cosa en el mundo. Se la mira y se responde en silencio a su tamaño y forma, a la brillante superficie roja y a los desnudos filos de la madera terciada, a la distancia entre ella y el muro. Entonces el pensamiento vuelve y pregunta ¿qué es esto?
>
> El objeto está fijado al muro como si fuera una pintura. De hecho está pintado, es una pintura. ¿Qué tipo de referencia hace como pintura?
>
> Por ahora, esta fractura de significados ha producido múltiples referencias: es observada en el espacio privilegiado que se reserva una pintura, el soporte de madera viene del Renacimiento [...] el esmalte para casas proviene de nuestras vidas cotidianas, el modo en que se aplica la pintura con un pincel doméstico se puede aplicar para pintar una mesa, la madera terciada es muy ordinaria, no fina, la superficie de un solo color pertenece a la tradición de las pinturas monocromas, la forma cuadrada es neutra y moderna, el tamaño es humano, ni grande ni pequeño, esa sola pintura es un ejemplo de la obra del artista.[18]

Artísticamente es un hecho importante que este monocromo fuera pintado del mismo modo en que se podría pintar una silla: no muestra pinceladas como otros monocromos, es «nítido» y limpio. No está pintado con tempera como una pintura sobre una base de madera del Renacimiento, sino con un esmalte que se obtiene en un comercio. «Chinese Red» es una nomenclatura de decorador. ¿Con respecto a cuántas pinturas de cuadrados rojos se podrá decir esto de modo cierto? Los ojos no se lo dirán a menos y hasta que «el pensamiento se presenta y pregunta». Y la información, tan necesaria para la apreciación de la obra y de su estética, es histórica por completo. No veo cómo se puede separar, como lo hace Eliot, la crítica estética de la histórica. Pero habiéndolas unificado, se colapsan las premisas de la matriz de estilo. Hegel al criticar la filosofía de Schelling habla de cierto «formalismo monocromo» con su concepto del Absoluto (aquí tenemos un bonito ejemplo de una broma monocroma) «por la noche en la que, como se suele decir, todos los gatos son pardos».[19] Bajo los auspicios de la matriz de estilo, todos los cuadrados rojos son semejantes. Sólo a través de su historización, podrían mostrar sus diferencias estéticas.

La historia de la pintura monocroma está por ser escrita, con Kazimir Malevich, Alexander Rodchenko, Yves Klein, Mark Rothko, Ad Reinhardt, Robert Rauschenberg y Stefen Prina en capítulos separados, y el grupo de monocromistas que rodean a Marcia Hafif como *chef d' ecole* constituyendo un valioso capítulo, justo antes del capítulo sobre los monocromistas de Filadelfia. Y por supuesto que Robert Ryman merece uno propio. Lo interesante de su obra en toda su desnuda blancura, es el grado en que refleja el tiempo en que vivió el artista. La obra de los años cincuenta refleja la filosofía del pigmento de los expresionistas abstractos: el artista vive para el pigmento y la tela, y las formas son aplicadas deliciosamente como el decorado en un pastel. En el espíritu de la obra, los decorados son grandes y celebratorios, también las fechas son tan notables como en un pastel de cumpleaños. En los años sesenta Ryman se hace minimalista, y en cierto modo materialista, las pinturas no son otra cosa que superficie, soporte y pigmento. En los años ochenta y ya en los noventa su obra asume el pluralismo de nuestros tiempos, y comienza a incorporar elementos esculturales —pernos de acero, agarraderas de aluminio, plástico, papel encerado y cosas semejantes—. A pesar de todos esos cambios, como Cándido, la obra conserva su blanca simplicidad de espíritu. Es una alegoría de la lealtad y la adaptabilidad.

Hafif escribe de *Chinese Red 33 x 33* que «ocupa un puesto en una serie de cientos de pinturas y existe por sí misma y en el contexto del resto de la obra». Esto no es menos cierto considerando la obra de Ryman o, supongo, la de cualquiera. La obra cobra sentido en el conjunto de obras entre las que se encuentra, y esto aclara hasta qué punto, actualmente, el

lugar de la pintura es la exposición que crea un contexto donde la obra singular será juzgada y apreciada. La energía y significado que deriva de su ubicación no dependen sólo de la percepción. Sin embargo, la crítica a la que se expuso aquí la matriz de estilo es un esfuerzo por expresar cuánto de nuestras asociaciones estéticas con las obras de arte visual, deriva de lo que podríamos llamar, junto a Malevich, aunque con reparos, «no objetivo», o en todo caso factores no perceptivos. Esto es lo que sucede cuando «el pensamiento vuelve y pregunta».

Presento esta exposición de la pintura monocroma como modelo de cómo pensar en la crítica, una vez que nos damos cuenta de que debemos pensar en sus historias individuales, a pesar de la profunda semejanza entre las obras. Debemos explicar cómo llegaron al mundo y aprender a leerlas según lo que expresa cada una y a evaluarlas según esa expresión, para decidir sin son miméticas o metafísicas, formalistas o moralistas y dónde pueden encajar en una matriz imaginaria de estilo y cuáles podrán ser sus homólogos, si aún nos aferramos a la idea de las afinidades. El *Cuadrado negro* de Malevich a causa de su juego con la rectitud de su soporte, puede tener alguna afinidad con uno de los cuadrados de Robert Mangold; aunque no cumplan sus obligaciones y no tengan vértices perfectos, parecen vivir en un código de vértices perfectos. Sin embargo, esa afinidad es realmente sólo un punto de partida para el análisis crítico de una u otra obra, y si prolongamos el examen crítico cabe la posibilidad de encontrar que lo que tienen en común es el aspecto menos interesante de cada una de ellas. Podría existir un museo de obras monocromas, como traté de imaginar al comienzo de *Transfiguration of the Commonplace*, podría en verdad existir una galería de cuadrados rojos, cada uno de ellos muy diferente de sus compañeros, pero todos exactamente semejantes.

La pura idea de tal museo tiene un inmenso valor filosófico, como el museo en sí mismo podría tenerlo si existiera. Experimentar la colección, de 1915 al presente, permitiría aprender mucho sobre cómo experimentar el arte, y en particular, sobre la compleja interrelación entre las artes visuales y la experiencia visual. Pero esto, después de todo, podría demostrar que el arte monocromo tiene poca relación con el agotamiento de las posibilidades de la pintura, y por esa razón la existencia de cuadrados blancos, cuadrados rojos, cuadrados negros —o triángulos rosas, círculos amarillos, pentágonos verdes— no nos dice nada ni sobre la muerte de la pintura ni del fin del arte. Cada pintura monocroma se debe percibía en sus propios términos, como éxito o fracaso en la adecuación del léxico en que despliega su significado intencional.

La descripción de las pinturas de la «última etapa» de Ryman ha sido, sin embargo, históricamente acompañada por el hecho de que la pintura

deja de ser un medio adecuado para el tipo de expresiones que ciertos artistas avanzados, o a menudo no tan avanzados, estaban interesados en hacer. Pensaba que algunos de los artistas más interesantes como Bruce Nauman, Robert Morris, Robert Irwin y Eva Hesse, que se iniciaron a mediados y finales de los años sesenta, se sintieron constreñidos por la pintura. No es como se piensa, que ellos se volcaran a la escultura porque por aquel tiempo su connotación fuera menos constrictiva. Todo lo que la obra de estos artistas tenía en común con la escultura era una tercera dimensión real, lo que quizá parezca un tanto marginal; es innegable que la danza es tridimensional pero también irrelevante. En cierto modo, la obra en cuestión estaba, en espíritu, más cerca de la literatura; cercana a un tipo de poesía concreta, muy explícitamente en el caso de Nauman y Morris. Cualquiera que fuese su tema, el arte de los años setenta sintió que la pintura conceptual que había sido la matriz de una mayor expresividad se había dividido, dejando atrás en la evolución del arte a los artistas que persistían en pintar. La pintura como tal se vio en esa década cada vez más marginada, y fue cada vez más demonizada por ciertas ideologías feministas y multiculturalistas. No constituyó un tema particular el hecho de que en esa época se pudiera hacer «buena pintura». Los criterios que se aplicaban a la pintura dejaron de ser automáticamente los criterios del buen arte.

Mi propia visión de un final sugiere que fue la evidente disyunción de la actividad artística de todo un sector, y no las fórmulas un tanto limitadas de la pintura monocroma, las que hicieron evidente que el relato de Greenberg había terminado y que el arte entraba en lo que se puede llamar un período posrelato. La disyunción fue asumida en las obras de arte, incluso en las pinturas. Cuando Crimp ve evidencias de la «muerte de la pintura» en pintores que permiten que su obra se «contamine con la fotografía», yo veo el fin de la exclusividad de la pintura pura como vehículo de la historia del arte. La obra de Ryman toma un sentido muy diferente si se la considera como la última etapa del relato modernista que mostró a la pintura como patrón; o si es percibida como una de las formas que la pintura tomó en la era posrelato, cuando sus análogos no eran pinturas de otro tipo sino *performances*, instalaciones, fotografías, obras con tierra, vídeos y estructuras conceptuales de toda clase. Se podría decir que existe un inmenso repertorio de elecciones artísticas, y que un artista puede elegir tantas opciones como él o ella desee, tal como lo hicieron Bruce Nauman, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Rosemarie Trockel y muchos otros para quienes la pureza estética no era un mandato especial. Si Ryman perteneciese a este mundo del arte tampoco se le podría unificar.

No quiero concluir este capítulo con esto sino con la naturaleza de la pintura, tratando de pensarla en forma divertida como la primera fase pos-

relato del resto de la historia. Pienso que el pluralismo del mundo del arte fue asumido por la pintura de manera inevitable, que ésta perdió la exclusividad que tuvo cuando se percibía a sí misma como el vehículo del avance histórico y luchaba para purgarse, por así decirlo, de todos los elementos contrarrevolucionarios. Como hemos visto, en el mundo del arte de los años cincuenta se dio la más encontrada disputa entre la abstracción y la imagen. Si recordamos, Greenberg consideró que el espacio de la ilusión era impropio de la pintura. Ahora, los pintores resultan ser tolerantes con relación a los que eran los patrones en 1950. Usando una matriz simple se pueden colocar formas reales en el espacio real, formas reales en el espacio abstracto, formas abstractas en el espacio real y formas abstractas en el espacio abstracto. Realmente no hay reglas. He visto en la National Gallery una obra hecha por Robert Rauschenberg en 1987, que usa una cometa japonesa como elemento de un *collage* en lo que sin duda parece una pintura. Una muestra de la obra de David Reed —y él es un pintor puro casi paradigmático— incorporó pinturas abstractas en una instalación compuesta por una cama y un aparato de televisión. Permítaseme resaltar que si realmente no hay reglas, queda abierta la posibilidad de que los artistas puedan continuar el arte de la pintura del modo que quieran y bajo el imperativo que deseen, sólo que esos imperativos no se basan más en la historia. De este modo, hay espacio para nuestros maravillosos pintores: Sean Scully, Dorothea Rockburne, Robert Mangold, Sylvia Plimack Mangold y otros. Pero, además de la clase de pinturas que asociamos a ellos, existen pinturas que en forma creciente incorporan palabras. Inevitablemente han desaparecido las limitaciones de la pintura que llevaron a los precursores de los años sesenta a inventar formas afines a sus pensamientos, así ésta ha sido redefinida hasta aceptar esas nuevas formas. Se debe admitir que en su momento esas limitaciones dieron un gran poder al arte de la pintura, que debió encontrar modos de trabajar con ellas. Pero la adaptación constituye la clave para sobrevivir en un mundo del arte en el cual todo vale. Si se admite cierta analogía cómica con la política contemporánea de Estados Unidos, es como si los demócratas incorporaran en su propia visión todas las cosas que alguna vez se pensó que eran republicanas —rebajar impuestos, cortar el gasto público, reducir el Estado, etc.—. No es lo que pensamos como demócratas —pero quizá sea necesario para la supervivencia política—. En la era que —Hans Belting y yo— hemos pensado, la política de las pinturas puede ser parecida a la del fin del arte.

Con esto vuelvo al tema del museo, desde sus ruinas Douglas Crimp declaró la muerte de la pintura. De hecho, en los años setenta había todo tipo de razones, la mayor parte políticas, que llevaron a los teóricos del

arte a pensar en la muerte del museo, y en la mente de muchos hubo una relación evidente entre la muerte del museo y la de la pintura, sobre todo porque los museos y las pinturas parecían íntimamente relacionados al punto de que, si la pintura estaba muerta, no habrían razones para que los museos existiesen. Pero entonces, si la pintura no está muerta, ha sufrido ciertas transformaciones del tipo que tanto he referido, llegando a ser sólo una de las formas que toma la expresión artística en el período posthistórico. Esto plantea la cuestión del papel del museo en las otras formas de expresión artística. ¿Es tan estrecha la conexión entre la pintura y el museo como insistieron los críticos; entonces, de la misma manera que la pintura ya no es la forma favorita de la expresión artística, el museo no es el único foro para mostrar el arte? Y si la pintura ha perdido su posición privilegiada en el arte, ¿esto implica que el museo también ha perdido la posición privilegiada que, después de todo, era parte de su estatus como factor de la historia del arte? El fin del arte significa *algún* tipo de degradación de la pintura. ¿Esto también significa la degradación del museo? Éstos son temas que sólo puedo tratar en las páginas siguientes.

Notas

1. Patricia Hills, *Alice Neel*, Nueva York, Abrams, 1983, pág. 53.
2. Petronio, *The Satyricon*, Nueva York, New American Library, 1983, pág. 205 (trad. cast.: *Satiricón*, Madrid, Edaf, 2000).
3. Larissa A. Zhadova, *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art, 1910-1930*, Londres, Thames and Hudson, 1982, pág. 43.
4. Robert Storr, *Robert Ryman*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1993, pág. 12.
5. Calvin Tomkins, *Jennifer Bartlett*, Nueva York, Abbeville Press, 1985, pág. 15.
6. Arthur C. Danto, «The Art World», *The Journal of Philosophy 61*, nº 19, 1964, págs. 580-581.
7. Adrian Stokes, *Art and Science: A Study of Alberti, Piero della Francesca, and Giorgione*, Nueva York, Book Collectors Society, 1949, pág. 112.
8. Bill Berkson, «What Piero Knew», *Art in America 81*, nº 12 (diciembre de 1993), pág. 117.
9. Frank Sibley, «Aesthetic Concepts», *Philosophical Review*, 1949, págs. 421-450.
10. Schapiro, «Style», pág. 72.
11. E. H. Gombrich, *A Lifelong Interest: Conversations on Art and Science with Didier Eribon*, Londres, Thames and Hudson, 1993, pág. 40.
12. Ibídem, pág. 41.
13. Noel Carroll, «Danto, Style and Intention», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53-3 (primavera, 1995), págs. 251-257.
14. T. S. Eliot, «Tradition and Individual Talent», en *Selected Essays*, Nueva York, Harcourt Brace, 1932, pág. 6 (trad. cast.: *Función de la poesía y función de*

la crítica, Barcelona, Tusquets, 1999). Astutamente, Noel Carroll vio en este ensayo la fuente de la matriz de estilos. Pero ya la he citado en *Analytical Philosophy of History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1965; y en *Narration and Knowledge*, Nueva York, Columbia University Press, Press, 1985, pág. 368, n. 19.

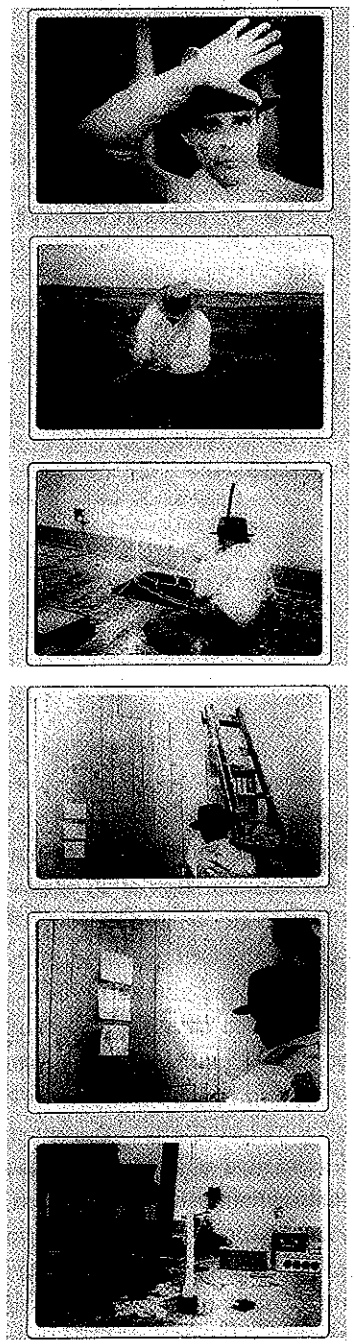
15. Richard Serra, «Donald Judd 1928-1994», *Parkett* 40/41, 1994, pág. 76.

16. *Kazimir Malevich*, Los Ángeles, Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 1990, pág. 193.

17. Soren Kierkegaard, *Either/Or*, Princeton, Princeton University Press, 1994, 1, pág. 22.

18. Robert Nickas y Xavier Douroux, *Red*, Bruselas, Galerie Isy Brachot, 1990, pág. 57.

19. G. W. F. Hegel, *The Phenomenology of Mind*, Londres, George Allen and Unwin, 1949, pág. 78 (trad. cast.: *Fenomenología del Espíritu*, México, FCE, 1992), pág. 15.



The Scottish Symphony: Celtic Kinloch Rannock (1980), de Joseph Beuys. Cedido por Ronald Feldma Fine Arts, Nueva York. Crédito de la fotografía: D. James Dee.

Capítulo 10

Los museos y las multitudes sedientas

Adam Verver, uno de los personajes principales, de la novela de Henry James *The Golden Bowl*, es un opulento coleccionista de arte que acumula en grandes cantidades obras de la más alta calidad con la intención de atesorarlas en un visionario museo en su propia ciudad —«Ciudad Americana», como la llamaba fríamente James—. Imagina una inmensa sed de belleza en los innumerables trabajadores que, mediante su trabajo, lo habían convertido en el hombre poderoso que era y, en compensación de esa deuda, desea erigir un «museo de museos»: una casa sobre una colina «desde cuyas puertas y ventanas, abiertas a los agradecidos, millones sedientos, lo más grande, lo más alto, el conocimiento, irradiara para bendecir la tierra».[1] En efecto, el conocimiento era el conocimiento de la belleza, y Verver perteneció a una generación donde aún resonaba el pensamiento alentador de que la belleza y la verdad eran idénticas, y que ese «alivio de la servidumbre de la fealdad» significaba alivio de la servidumbre de la ignorancia, y de ahí que esa manifestación de belleza sólo tuvo en cuenta el conocimiento. Creo improbable que Verver analizara la teoría que lo guiaba, sólo la «urgencia del alivio de la servidumbre de la fealdad que él podía medir», dice James, porque Verver había estado «relativamente ciego» hasta que descubrió la profunda realidad

de la belleza artística. En cierto momento, con la fuerza de la revelación, advierte su propio deseo de perfección, para el que antes había estado ciego. Su «museo de museos» iba a ser un «receptáculo de tesoros cribados por su positiva santidad». La gente de Ciudad Americana iba a ser la beneficiaria de lo que a él le costó tiempo y esfuerzo descubrir. Es útil decir que algo del espíritu de Verver es palpable en los grandes museos erigidos en los Estados Unidos en los años de *Golden Bowl* (la novela fue publicada en 1904).

El Museo de Brooklyn, abierto al público en 1897, es un buen ejemplo del espíritu de Verver. Fue diseñado por la gran empresa neoyorquina de arquitectura de los tiempos de James; McKim, Mead y White —responsables de la Universidad de Columbia en Morningside Heights y de muchas de las opulentas estructuras de la ciudad en esa era optimista— y era visto como el museo de museos en dos sentidos: iba a ser la mayor estructura museística del mundo, de aquí un museo de museos en el sentido argumentativo en el cual hablamos de «rey de reyes»; y era además un museo de museos en el sentido acumulativo, pues se compondría de distintos museos, cada uno consagrado a algún apartado del conocimiento (incluso supe que bajo sus vastas cúpulas iba a haber un museo de filosofía). Estaría en el punto más alto de Brooklyn, y aunque sólo fue erigida el ala oeste de la estructura proyectada, ésta trasmite su sentido a través del templo clásico inserto en su fachada, con sus ocho colosales columnas. Cuando abrió hace casi un siglo había algo patético en la disparidad entre su proclamación arquitectónica de grandeza y sus limitadas posesiones artísticas. También hay algo patético en la disparidad entre su visión y su estado incompleto. Obviamente, la comunidad de Brooklyn nunca enalteció la portentosa visión encarnada en ese grandioso fragmento de arquitectura. Las exposiciones itinerantes del museo son visitadas por el mundo del arte de Manhattan. Sus posesiones permanentes son de la más alta importancia para los estudiosos; sus colecciones públicas están en las escuelas de Brooklyn; es una fuente valiosa para la creciente población artística que vive en Brooklyn, aunque preferiría, sobre todas las cosas, vivir en Manhattan si pudieran. Los habitantes de Brooklyn, que no son ni artistas ni estudiosos, no dan mayor evidencia de esa sed que los bienpensantes Verver de Brooklyn tenían en mente cuando decidieron construir un museo «digno de la prosperidad [de Brooklyn], su posición, su cultura y su gente».[2] Aparte del tropel de escolares que desfilan velozmente como bandadas de pájaros por todo el museo, sus galerías son vastos espacios vacíos que a todos los de cierta edad nos provoca nostalgias de los museos de nuestra juventud.

Por el momento voy a dejar de lado a las multitudes sedientas de Brooklyn —y a todas las comunidades de la nación que poseen grandes museos

no visitados erigidos en el espíritu del museo de museos— y reflexionaré sobre lo que los Ververs de la nación creyeron que justificaba sus creencias en la importancia del museo. Ciertamente Verver había experimentado el arte antes de alcanzar su revelación —antes, en palabras de James, que «escalara ese pico vertiginoso»—. Pero no lo había experimentado, como podemos decir, usando una palabra anticuada, transformacional o existencialmente. Con esto quiero decir que él no experimentó el arte de forma que le proporcionara una visión del mundo y un sentido de la vida en el mundo. Hay ciertas experiencias con el arte, pero ninguna más estimulante que aquella que Ruskin describe a su padre en una carta de 1848. Tuvo lugar en Turín, donde Ruskin se distraía copiando en la galería municipal un detalle de la pintura de Veronese *Salomón y la reina de Saba*. Escribió esta carta, tras escuchar un sermón de la fe waldesiana, la yuxtaposición del sermón y la pintura sirvió para «ex-convertirlo»:

> Un día mientras trabajaba sobre la hermosa dama de honor de la pintura de Veronese, fui sacudido por la magnificencia de la vida que el mundo parecía haber hecho para desarrollar, cuando se hace lo mejor de... ¿Es posible que todo ese poder y belleza sean opuestos al honor de su Hacedor? ¿Dios ha hecho hermosos rostros y miembros poderosos, y creó estas extrañas, ardientes y fantásticas energías y creó el esplendor de la sustancia y el amor a ella, creó oro y perlas, y cristal, y el sol que los hace brillantes, y llenó la fantasía humana con todos estos pensamientos espléndidos; y dio al movimiento interior del alma humana su poder de dignificar, esclarecer y perfeccionar, a pesar de que estas cosas puedan alejar a Sus criaturas de Él? ¿Y este asombroso Paolo Veronese... es un sirviente del demonio; y es un sirviente de Dios el pobre pequeño infeliz con una limpia corbata negra, a quien escuché este domingo de mañana exponiendo Nada con estridencias?[3]

Al experimentar una gran pintura, Ruskin estuvo sometido a la transformación de la visión, y adquirió una filosofía de la vida. Hasta donde puedo decir, James no nos dejó un episodio comparable sobre Adam Verver, aunque mi impresión es que debería haber sido en gran medida equivalente, aunque implique «el esplendor de la sustancia y el amor por ella —oro, perlas y cristal—». Verver cortejó a su segunda esposa llevándola a Brighton para ver una colección de azulejos de Damasco. James *describe*: «El infinitamente antiguo, el inmemorial azul amatista del barniz, apenas parecería más pensado para que se respirase sobre él, que la mejilla de su majestad». Tal vez porque Adam Verver se iba a declarar a la joven y bella mujer, pensaba «tal vez por primera vez en su vida, sobre la rápida mente aislada, en realidad el proceso mismo, tan delicado como la perfección percibida y ad-

mirada».[4] En todo caso, al ser sacudido por la magnificencia de la sustancia, Verver simultáneamente percibió a su alrededor la fealdad del ambiente que, como puedo inferir, supuso irremediable. Aunque tal vez hubiera podido encontrar alguna manera de cambiar directamente esas condiciones, dada su enorme energía. En lugar de eso piensa en el arte como algo que revela y al mismo tiempo redime la frialdad de la vida ordinaria. Siente cierta frialdad incluso en su propia existencia de viudo, por lo que no desea arriesgar mucho para embarcarse en un segundo y peligroso matrimonio —a menos que viera la belleza que adquiriría como equivalente a lo que una gran obra de arte aportara a su vida.

Ésas no son lo que uno pudiera llamar experiencias rutinarias del arte o, en el caso de Ruskin, una experiencia rutinaria del museo. Verver y Ruskin encontraron obras de arte en cierto contexto existencial en el que el arte se inserta en una perspectiva, como una pieza de filosofía leída en el momento correcto. Es difícil saber si alguna otra obra en la galería municipal de Turín o los azulejos de Damasco en cualquier otro tiempo podrían provocar el mismo resultado. Vale la pena observar también que la experiencia no hizo a cada uno una persona mejor. Verver realmente intentó usar el modelo de la obra de arte y del museo como un modelo para las relaciones humanas, casando a su hija fuera de lo que describe como un *morceau de musée*, y convirtiendo a su propia esposa ornamental en una especie de docente para el museo de los museos. El museo es probablemente un modelo muy pobre para una vida feliz. Y el triste y no consumado matrimonio de Ruskin con la agradable Effie Gray sugiere que el robusto hedonismo de Veronese no disolvió sus inhibiciones sexuales. Indudablemente un psicólogo podría encontrar significativo que el «detalle» que lo obsesionó fuera el volado de la falda de la dama de honor. Aunque sus vidas no alcanzaran el arte que los redimió, ambos hombres sintieron como imperativo extender los beneficios del arte a los hombres y mujeres ordinarios: Verver a través del museo de museos, Ruskin mediante sus escritos y su enseñanza de dibujo en el Working Men's College de Londres. Ambos fueron misioneros estéticos.

Pienso que la posibilidad de experiencias como las que describí justifica la producción, el mantenimiento y la exhibición del arte, incluso aunque, por cualquier razón, no se materialicen en muchas personas. En el arte las experiencias son impredecibles, son contingentes a causa de algún estado anterior de la mente: la misma obra no afecta del mismo modo a diferentes personas o incluso a la misma persona del mismo modo en diferentes ocasiones. Por esto volvemos una y otra vez a las grandes obras: no porque veamos algo nuevo en ellas cada vez, sino porque esperamos que ellas nos ayuden a ver algo nuevo en nosotros. Es difícil encontrar una reproducción en

color de *Salomón y la reina de Saba* porque, como resultado de los estudios, ahora se cree que es esencial o enteramente una obra del taller de Veronese: no figura como uno de los legítimos Veronese. Y uno se pregunta, si Ruskin lo hubiera sabido, ¿habría sido transformado de ese modo? Hasta donde sé, no hay condiciones especiales que una obra de arte deba satisfacer para catalizar la reacción: algunas obras han significado más para mí que la *Brillo Box* de Warhol, y he gastado una buena parte de mi tiempo agotando las implicaciones de mi experiencia de ella. Sólo puedo decir que el arte significa muy poco para alguien que había sido hasta entonces, como había sido Adam Verver mientras amasaba su gran fortuna, «ciego» e insensible para el arte, incluso aunque lo experimentara o viviera de él. Y el mismo museo está justificado por el hecho de que cualquier cosa que haga, hace posible esos tipos de experiencia que no se relacionan con la erudición de la historia del arte, ni con la «apreciación del arte», cualesquiera sean sus virtudes. Y es cierto que esas experiencias tienen lugar también fuera de los museos: a veces pienso que toda mi implicación en el arte fue marcada de repente cuando, siendo soldado en la campaña de Italia, encontré por azar una reproducción de la obra del período azul de Picasso *La Vie*. Pensé que podía entender algo profundo si entendía esa obra, pero también sé que concebí la idea de hacer el peregrinaje de la experiencia de la misma pintura en Cleveland, cuando volví a la vida civil. Todavía muchos de nosotros encontramos en los museos las obras que nos afectan en la forma en que Veronese afectó a Ruskin. No hace mucho tiempo, en una rueda de prensa, alguien confesó a la comisaria de una exposición de fotografías difíciles que no se imaginaba viviendo con una de ellas, y su respuesta me pareció muy profunda. Ella observó que después de todo era maravilloso que tuviéramos museos para obras como aquéllas, obras que demandan mucho de nuestra parte para ser capaces de contemplarlas o tener que enfrentarlas en nuestros hogares.

Al mismo tiempo, esas experiencias ahora parecen hacer al museo muy vulnerable a cierta clase de crítica social. No son lo que anhelan las multitudes sedientas. Con esto vuelvo a la vasta población de Brooklyn para quienes el museo es, como mucho, un recuerdo de la infancia, o, en el peor de los casos, un amontonamiento arquitectónico en Eastern Parkway sin ningún significado particular en sus vidas. Hay una visión radical que está en el ambiente ahora en los Estados Unidos, que comparte por lo menos una premisa con la de Adam Verver: las multitudes están sedientas de arte. Sin embargo, el arte del que están sedientas no es algo que el museo pueda darles. Lo que buscan es *un arte propio*. En un excepcional ensayo de investigación acerca de lo que se llama «arte basado en la comunidad», Michael Brenson escribe:

> La pintura y la escultura modernista siempre brindarán una experiencia estética de un tipo profundo e indispensable, pero es tal que puede hacer muy poco por responder a los cambios políticos y sociales y a los traumas de la vida norteamericana. Sus diálogos y reconciliaciones son en esencia privados y metafóricos, y tienen ahora un potencial limitado para hablarle a esos ciudadanos de una Norteamérica multicultural cuyas tradiciones artísticas aproximan objetos no como mundos en sí sino como instrumentos de performances y otros rituales que suceden fuera de las instituciones [...] Ciertamente las imágenes cuyos hogares son las galerías y los museos no hacen gran cosa para responder a la presente crisis de infraestructura en Estados Unidos.[5]

Este ensayo aparece en un volumen que describe y celebra una extraordinaria exposición llamada *Culture in Action* que tuvo lugar en Chicago en 1993. Para la exposición, numerosos grupos tan alejados socialmente como se puede imaginar de, podemos decir, el Instituto de arte de Chicago, fueron guiados por los artistas para crear «un arte propio», que estaba casi tan lejos en términos de distancia artística, de la que pudo ser imaginada como un arte grande e imponente en esas casas de estructura grande e imponente. Brenson, quien había sido un distinguido crítico de arte del *New York Times*, está espiritualmente en casa en instituciones como aquélla, y habla acerca del arte que contienen, incluso en este ensayo, en una forma que Adam Verver y John Ruskin podrían reconocer y asumir:

> Una gran pintura es una extraordinaria concentración y orquestación de impulsos e informaciones artísticas, filosóficas, religiosas, psicológicas, sociales y políticas. Cuanto más grande el artista, más se convierte cada color, línea y gesto en una corriente y en un río de pensamiento y sentimiento. Las grandes pinturas condensan momentos, reconcilian polaridades, sostienen la fe en el inagotable potencial del acto creativo. Como resultado, inevitablemente, se vuelven emblemas de la posibilidad y del poder.
>
> [...] Para los públicos que aman la pintura, la experiencia que ofrece esta clase de concentración y coherencia no es sólo profunda y poética, sino también extática, incluso mística. El espíritu está encarnado en la materia [...] No sólo hace que parezca existir un mundo espiritual invisible, sino que parezca accesible, dentro del alcance de cualquiera que reconozca la vida del espíritu en la materia.
>
> La pintura apunta hacia la promesa de curación.

Ésta es una muy apasionada caracterización del arte del museo, y difícilmente haya alguna medida que lo haga conmensurable con «un arte propio» como el que se pretendió en *Culture in Action*. Probablemente, la más

polémica de las obras fuera una golosina llamada *We Got It!* producida por Bakery, Confectionary, and Tobacco Worker's International Union of America, Local n° 552, y descrita en el texto como «El caramelo de sus sueños». Como digo, no hay patrón que permitiera tener eso en una ubicación y *Salomón y la reina de Saba* de Veronese en otra. Hay una respuesta para esto, que yo considero peligrosa, pero se debe enfrentar. Es la respuesta que considera todo arte compatible a través de una relativización: Veronese es del grupo representado por Verver y Ruskin —y por Brenson en uno de sus aspectos— y que *We Got It!* lo es del grupo representado por los trabajadores del «Local 552». De la misma manera que la golosina es «un arte de ellos» para el último grupo, *Salomón y la reina de Saba* es un arte de *ellos* —permítaseme usar expresiones familiares—, los varones blancos pudientes para quienes, en los términos explícitos de Brenson, la pintura es, tanto un emblema de posibilidad, como de *poder*. Esta posición tiene como consecuencia inmediata la de tribalizar al museo. Y esto es válido para el grupo que percibe que los objetos del museo constituyen «un arte propio» —y deja fuera a la población de Brooklyn, que antes describí, sedienta de un arte propio, de acuerdo a las premisas de esa posición.

A causa de las cuestiones que suscita, me parece que la exposición *Culture in Action* fue un hito. Cristalizó muchos de los asuntos que nos dividen hasta hoy en distintos bandos, por lo que espero que se discutan hasta que se resuelvan. Algunos de ellos involucran inevitablemente al museo, y es sobre eso que quisiera hacer algunos comentarios. Hay temas en los que yo me he visto involucrado de varias maneras, y hablo en parte desde mi propia experiencia.

1*: Arte público.* Siempre hubo cierto tipo de arte público en Estados Unidos, en particular, la erección de monumentos conmemorativos. Pero en tiempos bastante recientes el espíritu de Verver se enfrenta al hecho de que el público no iría a los museos, pretendiendo que los museos vayan al público, poniendo «no monumentos» en espacios públicos para que el público respondiera de la misma manera —estéticamente— en que respondería a las obras en el museo. Esta estrategia fue sutilmente arquitectónica, en tanto que creaba un museo sin paredes para colonizar espacios en nombre del museo, a beneficio evidente del público. El mismo público no tuvo participación en la elección del arte, que fue determinado por lo que denominé el *comisariado* —expertos en arte que sabían, que podían evaluar lo que el público en general no conocía, lo que era bueno y lo que no—. No hay duda de que esto se puede leer como un juego de poder de los comisarios, y apareció como tal en uno de los mayores dramas artísticos de nuestro tiempo, el conflicto en torno al *Tilted Arc* de Richard Serra en la Plaza federal de Nueva York.

Francamente, me enorgullece haber argumentado en mi columna de *The Nation* a favor del cambio de lugar de esa escultura —una posición que pienso que no fue tenida en cuenta por ninguna otra publicación en Estados Unidos—. Recuerdo que el editor de *ArtForum*, Tony Korner, decía que muchos estarían de acuerdo conmigo, aunque la revista no pudiera decir más que eso. Mientras se discutía sobre el tema el mundo del arte hizo oídos sordos, pero no tuvo efecto: la pieza fue removida, y la vacía fealdad de la Plaza federal fue restituida al público para sus propios usos cotidianos. Según mi opinión esta controversia influyó más que cualquier otro evento concreto en la revelación del poder que tiene la realidad del museo sobre el público en general. Si bien los templos fueron siempre emblemas de poder, lo eran en una forma enmascarada por la espiritualidad de sus prácticas y revindicaciones. En tanto que los museos fueron presentados como templos de la verdad a través de la belleza, las realidades del poder fueron, a su vez, invisibles.

2. *El arte del público*. Habría dos modos de encarar esta problemática. Uno de ellos consiste en dar al público mayor posibilidad de expresión acerca del arte con el que va a vivir en espacios que no pertenecen al museo. Esto no debería presentar dificultades extraordinarias: verdaderamente podría ser uno de los lugares donde la democracia participativa debería poder tener una oportunidad. El público al que involucra esa obra de arte, debería poder participar en las decisiones que afectarán estéticamente su vida. Christo compromete todo el tiempo a un público específico, el proceso de decidir y hacer forma parte de la obra, y ella es en gran medida efímera —las generaciones posteriores no están conectadas con ella—. Sin embargo, esta decisión está basada aún en la idea del museo como lugar del arte en cuestión: los espacios extramuseísticos son, por el tiempo que dura esa obra, recintos cerrados separados del museo, las respuestas son respuestas de museo, y el público debe tener una información primaria como si se tratara de un cuerpo consultivo —en efecto, como un cuerpo de expertos en sus propios deseos, preferencias y anhelos—. La respuesta de algunos de los dueños de tierras de California ante el *Running Fence* de Christo —que fue hecho con el permiso que autorizó su consecución— se puede comparar en poesía e intensidad, por aquellos que lo vieron en la película de los hermanos Meisel, a la respuesta de Ruskin ante Veronese. Más adelante volveré a la idea de la estética participativa.

Antes de pasar a considerar la otra alternativa —crear arte no museístico transformando al público mismo en artista— uno debe reconocer que una vez que se permita al público tomar decisiones del museo, ambos —el museo y el público— podrán determinar dónde, si es que se encuentra en alguna parte, dibujar una línea entre lo que se puede y lo que no se puede exhibir.

En Estados Unidos nuestro público está muy habituado a las consecuencias de la censura de un arte con contenido sexual. Pero, recientemente, en Canadá se dio un tremendo alboroto por la adquisición de obras que fueron muy críticadas —*Voice of Fire* de Barnett Newman y *Number 16* de Mark Rothko—. Una ventaja evidente de tribalizar el museo —de decir que el museo es para *su propio arte* para «ellos»— es que ahora pertenece a «ellos» determinar cuál debería ser «su» arte, y no es asunto del público que continúa fuera del museo. Excepto que la carga impositiva caiga por igual sobre todos «ellos», esto puede llevar a un callejón sin salida la cuestión de la censura y otras similares. Nada de esto habría sido un problema para el museo de museos, al cual los Ververs de la comunidad pueden mantener con sus enormes bolsillos. Tendrían que luchar con sus conciencias para colocar sus dólares en el arte más que en otras cosas buenas. Por otro lado, no se podrían hacer exposiciones como *Culture in Action* sin considerar los impuestos, que involucran a otros grupos —además de los autorizados por los fondos— para producir un arte para ellos mismos. Hubo un gran apoyo del National Endowment for the Arts, sin mencionar una larga lista de organizaciones exoneradas de impuestos. El programa no nos dice qué presupuesto exigió la operación completa, por eso no tengo idea de cuánto costó a los contribuyentes producir las golosinas *We Got It!* Con todo el esfuerzo que se hizo para venderlas a la población de Chicago, no deben haber dado mucho dinero; la gente no tenía más apetito por tratarse de un objeto artístico. Por otra parte, la golosina no pudo ser considerada como arte si la fábrica que la produjo no estuviera en un lugar en que sus fabricantes pudiesen obtener otros beneficios mientras producían *We Got It!* Aunque es evidente que Richard Serra no se vio obligado a erigir una planta laminadora de acero para obtener las enormes planchas de acero envejecido que requirió *Tilted Arc*. Esto es sólo un modo de decirlo.

Ahora, el arte contemporáneo tiene un rasgo que lo distingue de todo el arte hecho desde 1400, y es que sus principales ambiciones no son estéticas. Se trata de un modo primario de relación que no es el del clásico observador, sino de otros aspectos de las personas a las cuales se dirige ese arte; de ahí que el dominio primario de todo ese arte no sea el museo mismo, y tampoco ciertamente los espacios públicos constituidos en museo en virtud de haber sido ocupados por obras de arte que son estéticas en principio y las que, en su esencia, se dirigen a las personas como si fueran meros observadores. Escribí lo siguiente en un ensayo de 1992 en *ArtForum*: «Lo que vemos hoy día es un arte que busca un contacto más inmediato con la gente de lo que permite el museo... y el museo a su vez se esfuerza por acomodarse a las inmensas presiones que se le imponen desde dentro y fuera del arte. Entonces, tal como lo veo, nosotros somos testigos de una triple transfor-

mación —en el hacer arte, en las instituciones del arte y en el público del arte—».[6] No me sorprendió ver este pasaje citado a modo de justificación en *Culture in Action*. En parte, no me sorprendió, porque mi pensamiento estaba en cierta medida inspirado por el esfuerzo previo de Mary Jane Jacob, la principal promotora de la exhibición, una comisaria independiente de inmensa energía y visión social, cuya exhibición de arte concebido para un entorno específico, en Spoleto-USA consideré notable.

El arte extramuseístico abarca ciertos géneros no fácilmente considerados pertenecientes a los museos: el arte performativo, o el arte directo —*We Got It!* es un ejemplo significativo—, dirigido a una comunidad particular definida según pautas raciales, económicas, religiosas, sexuales, étnicas o nacionales —o según cualquier otra pauta que identifique comunidades—. La bienal Whitney de 1993 fue una antología de arte extramuseístico al que de repente se le dio un espacio de exhibición, en un museo que reconoció así la tendencia a la que me refiero. Me temo que detesté ver ese arte en un museo, aunque estaba muy predispuesto a defenderlo. Pero esto sólo muestra mi naturaleza políticamente retrógrada. La consecuencia natural de un arte propio es un museo propio: un museo de interés especial, tipificado por el Museo Judío de Nueva York en su retorno al tribalismo, o en el Museo Nacional de Mujeres en las Artes en Washington, donde la experiencia de las artes está conectada con la forma en que los individuos se relacionan con el arte de su comunidad, y que divide al público entre los involucrados en ese arte y el resto.[7] (La afirmación de que «el» museo ya está tribalizado descansa en la afirmación de que son justamente museos propios para diferentes «ellos» —dividiendo a la audiencia entre los hombres blancos o clase autorizada en un lado y los desautorizados o marginales en el otro.)

3. *¿Pero eso es arte?* En parte, lo que hace posible un arte basado en la comunidad, al menos del tipo ejemplificado por *We Got It!*, son ciertas teorías que realmente no fueron articuladas antes de principios de los setenta, o a finales de los sesenta como muy temprano, aunque se argumente que la base en que se apoyan dichas teorías fue puesta hacia 1915, cuando Marcel Duchamp presentó sus primeros *ready-mades*. La manifestación más radical de las teorías legitimadoras podría ser la de Joseph Beuys, quien creía que no sólo cualquier cosa podía ser una obra de arte, sino que, más radicalmente, cualquiera era un artista (lo que, por supuesto, es diferente de la idea de que cualquiera pueda ser un artista). Ambas están conectadas. Si el arte es estrechamente entendido en términos de pintura y escultura se podría decir, entonces, que la última tesis significa que cualquiera es un pintor o un escultor, lo cual es visiblemente tan falso como que cualquiera es un músico o un matemático. No hay duda de que cualquiera puede hasta cierto

punto aprender a dibujar o modelar, aunque habitualmente hasta muy cerca del punto en el cual la escultura o la pintura comienzan a ser arte. En opinión esto significa que en la legitimación de Beuys no hay espacio para esas gradaciones individuales. Es arte si es arte, de otra manera no es arte. Debe haber criterios especiales por medio de los cuales podamos distinguir *We Got It!* de otras golosinas, pero no se trata de los criterios con los cuales las golosinas se clasifican en mejores o peores —por sabor, tamaño, valor nutritivo u otros—. *We Got It!* puede tener alguna de las cualidades de las golosinas y seguir siendo arte aunque *ellas* sean sólo golosinas. Una golosina que sea una obra de arte no necesita ser una golosina especialmente buena. Sólo debe ser producida con la intención de ser arte. Uno puede incluso comérsela pues su propiedad de ser comestible es coherente con sus atributos como obra de arte. Y es digno observar que la primera de una serie de Beuys de lo que se llamaron «múltiples» consiste en una tableta de chocolate montada en un trozo de papel. Valdría la pena señalar las diferencias entre esta obra y *We Got it!* —y entre ambas y el inmenso bloque de chocolate que la joven artista conceptual Janine Antoni incorporó a su obra *Gnaw*, de 1993—. Se puede establecer la diferencia entre la subsistencia, el picoteo y la glotonería, y de aquí entre las condiciones nutricionales de un soldado, un goloso y un bulímico. Mientras tanto, con cierto uso irónico del sentido de la «calidad», alguien nos podría advertir que los chocolates de Beuys tienen una «calidad especialmente alta» resultado de la pericia y del dinamismo del mercado secundario. Esto podría significar, entre otras cosas, que sus esquinas son agudas y sus bordes nítidos. Se podría pensar que esto no tiene nada que ver con el espíritu de lo múltiple como arte. Y sería semejante a pagar un alto precio por la pala de nieve de Duchamp basándose en que «ya no se hacen palas como ésa» —por ejemplo, por su manufactura y la dureza de su metal—. No hay mucho que hacer con el orden de significado del arte cuando las propias obras están hechas de chocolate.

Es fácil ver que la «calidad» no tiene relación con las consideraciones artísticas de Beuys, y en esos términos la noción de «calidad» fue cuestionada en un famoso y controvertido artículo de Brenson en *The New York Times*, publicado con el título «¿Es la calidad una idea pasada de moda?». Vale la pena señalar que la irrelevancia del concepto de calidad no es otra cosa que la marca de «un arte de ellos». El arte de las mujeres —y estoy pensando no en las bellas artes hechas por mujeres sino en el arte tradicional de las mujeres como la artesanía de mantas, que no ingresó inicialmente en los museos de bellas artes— fue sujeto a una evaluación relativa a su calidad. A causa de prohibiciones iconoclastas, los judíos y los musulmanes no produjeron ni pintura ni escultura, pero no cabe la menor duda de que el arte que produjeron estaba marcado por criterios de calidad. Incluso

la obra de Beuys, «la voz más profética», de acuerdo con Brenson, en *Culture in Action*, es en ocasiones mejor que la de otros tiempos, en base a criterios puestos en duda por el repudio de la idea de calidad. Pienso que tendría que haber consenso en cuáles son las mejores obras de Beuys y por qué, y qué las hace buenas cuando son buenas. Y verdaderamente, las obras de Beuys ofrecen experiencias del mismo orden de las que ofrecen los azulejos de Damasco o *Salomón y la Reina de Saba* de Veronese. Por ejemplo, en 1970, Beuys montó una *performance* (él usó el término «acción») en el Colegio de Arte de Edimburgo, se llamaba *Celtic (Kinloch Rannoch) Scottish Symphony*. Se trata de una serie de fotos propias, con su característico sombrero de fieltro y chaqueta de cazador, de pie en una gran habitación abierta, o de rodillas en el suelo incrustado de pintura y rodeado por equipos electrónicos. He aquí una descripción de parte de la *performance*:

> Sus acciones están reducidas al mínimo: escribe deprisa en un pizarrón y lo arrastra por el suelo con un palo [...], muestra películas suyas (no enteramente exitosas porque la edición destruyó el ritmo), y de Ranoch Moor pasando lentamente la cámara a aproximadamente 5 kilómetros por hora. Le llevó algo más de una hora y media despegar porciones de gelatina de los muros y ponerlas en una bandeja que vació sobre su cabeza en un movimiento convulsivo. Finalmente, permaneció de pie durante cuarenta minutos.
>
> Aunque contado así parezca poca cosa, de hecho es electrizante. Y no hablo sólo en mi nombre: cada participante de la *performance* fue convertido, aunque cada uno, no es necesario decirlo, tuvo una explicación diferente.[8]

Quiero llamar la atención respecto a la palabra «conversión», que recuerda la «ex-conversión» de Ruskin. Y pienso que cualquiera que lea la descripción desea haber estado ahí y experimentarlo por sí mismo. A veces se tiende a pensar que Beuys fue alguien que estuvo influido por las ideas de Beuys. Sin embargo, él fue un artista sorprendente con un estilo sugestivo y capaz de producir efectos asombrosos en la gente.

Hay una respuesta a esas objeciones. Se puede argumentar que los miembros de comunidades marginales que producen arte de valor, tienen asumidos los valores de la cultura artística dominante que les es esencialmente extraña, y que Beuys permanece contaminado por las instituciones que lo formaron, por más que haya sido un profeta. El arte verdaderamente basado en la comunidad está sujeto a criterios, pero éstos no son los que se aplican a la cultura artística dominante, encapsulada como una reliquia en los museos y sus instituciones asociadas.

No obstante, no tengo como objetivo extender el argumento. Es posible suponer que el arte definido por el museo tuvo su momento y que hemos

vivido una revolución tan notable del concepto de arte como la revolución en la cual surgió ese concepto, alrededor de 1400, y que produjo al museo como una institución especialmente adecuada a ese tipo de arte. Discuto aquí, y en otros trabajos, que el fin del arte ha llegado, significando con ello que el relato que generó ese concepto ha llegado a su final. Cuando el arte cambió el museo tal vez haya dejado de ser la institución estética fundamental, y las exhibiciones extramuseísticas como *Culture in action* ejemplifican lo que puede llegar a ser la norma: que el arte y la vida están más profundamente entrelazadas de lo que admiten las convenciones del museo. Mientras el museo se tribaliza puede ser marginado estéticamente por la que es aún una cultura artística dominante, entendida ahora como el dominio de ciertos grupos sexuales, económicos y raciales. Ciertamente eso podría disminuir las presiones sobre el museo, pero a un precio.

Antes de hablar de esto, permítanme formular la pregunta «¿Pero esto es arte?», en particular en alusión a obras como *We Got It!* No se trata de una obra de arte en los criterios del «museo de los museos», pero en la medida en que admitimos la posibilidad de revoluciones conceptuales en el arte, no tiene mucha importancia. Podemos decir que debe haber algún concepto extrahistórico de arte que admite revoluciones conceptuales, y su análisis es una tarea de la filosofía del arte, en la que siento que se han dado algunos pasos, algunos de mi parte, suficientes como para entender que está permitido decir que *We Got It!* es total y plausiblemente arte bajo una adecuada definición filosófica que, hasta donde puedo decir, ha sido alcanzada recientemente. Se ha perdido mucho arte al aplicar los criterios propios de un concepto de arte que prevalecía durante varios siglos. Sin embargo, también se han perdido obras liberadas de ese viejo concepto que hace *We Got It!* concebible a partir de criterios adecuados al concepto de arte y al mismo tiempo nos permiten comprender mejor una obra como ésa.

4. *El museo y el público.* Cuando digo que el museo está limitado en lo que puede llevar a cabo en un país multicultural como Estados Unidos, pienso que el museo está algo depreciado. No pienso que las experiencias comunicadas por Ruskin a su padre, o por James a nosotros al describirnos a Adam Verver, o por los testigos de la acción de Beuys en Edimburgo en 1970, se clasifiquen realmente en clase, género, raza y otras tales como las que el multiculturalismo admite. Por supuesto, se necesita poseer ciertos conocimientos para vivir esas experiencias, y se trata del tipo de conocimiento que debe ser transmitido a la gente para tener esas experiencias. Se trata de un conocimiento de orden totalmente diferente al de la apreciación del arte tal como la transmiten los docentes, los historiadores del arte, o el currículum de la educación artística. Y tiene poco que ver con aprender a pintar o a esculpir. Las

experiencias pertenecen a la filosofía y a la religión, que son los vehículos a través de los cuales el sentido de la vida se transmite a la gente en su dimensión humana. Y en este punto vuelvo a las concepciones de las multitudes sedientas de Adam Verver. Bajo mi punto de vista ellos tenían sed de lo que todos estamos sedientos, es el significado que la religión o la filosofía son capaces de dar, o finalmente el arte —ésos son, en la tremenda visión de Hegel los tres (tres y sólo tres) momentos de lo que denominó el Espíritu Absoluto—. Pienso que la percepción de las obras de arte entendidas como soportes de sentidos inspiró la arquitectura de los grandes museos de la época de James, semejantes a templos; y fue su afinidad con la religión y la filosofía la que fue sentida como vehículo de conocimiento. En consecuencia, el arte fue concebido como una fuente más que, meramente, un objeto de conocimiento. Supongo que otras expectativas ocuparon el lugar de aquellas, reflejadas, a su vez, en otras arquitecturas, como la obra maestra de Rogers y Piano, el Centro Pompidou de París. Esas otras expectativas, cualesquiera que sean, son probablemente buenas y válidas razones para crear, apoyar, y experimentar el arte, aunque tal vez el museo sea un obstáculo que debe ser esquivado, provisto como está del tipo de significado que antes intenté explicar. En mi opinión esas expectativas dependen del tipo de significado, y del museo dedicado a propiciarlo. Mientras —en tributo a la intuición de Adam Verver de que las multitudes tienen sed de algo—, el museo, ha pretendido ser tan consecuente con tantas otras cosas que en sus paredes todavía cuelgan pinturas y sus vitrinas están llenas de objetos maravillosos como los que comerciaba Verver con su prometida hace un siglo en Brighton.

5. *Arte después del fin del arte.* Lo que hace que *We Got It!* sea una obra de arte y no una mera barra de chocolate es posible sólo después del fin del arte, legitimada como arte por ciertas teorías que aparecieron en los setenta que postulaban que cualquier cosa es una obra de arte y cualquiera es un artista. Se trata de un arte «basado en la comunidad»; más que la obra de un individuo singular es el logro de ciertas teorías políticas legitimadoras sostenidas, como uno de sus corolarios programáticos, por aquellos grupos de individuos que se permitieron el no encontrar sentido en el arte de los museos y que no se querían ver privados de los sentidos que el arte puede conferir a sus vidas. *We Got It!* no confiere el estatus de arte a cualquier golosina, de la misma manera que Duchamp no hace obras de arte de todas las palas de nieve por el hecho de haber convertido a una en obra de arte. Permítasenos preguntarnos dónde queda el museo después de haber sido aceptado el concepto de «un arte de ellos».

Pienso que en primer lugar se debe decir que no todos los que consideraban que *We Got It!* era arte pertenecían al grupo para el cual la barra de chocolate era «un arte de ellos». Y como en todos estos casos, la obra divide al público entre todos aquellos cuya identidad está encarnada en el arte, y aquellos que no eran parte de esa comunidad aunque tal vez creyeran en un arte comunitario, como Michael Brenson, por ejemplo, o los varios individuos del mundo del arte que trabajaron con las diferentes comunidades haciendo posibles las obras de arte que constituyeron la exhibición *Culture in Action.* Se trató de individuos que estaban completamente a gusto en el mundo del museo, la galería, la exposición y la prensa del arte. *We Got It!* no fue de ninguna manera un arte de ellos. Y verdaderamente, se enfrentaron a *We Got It!* de forma muy similar a Ruskin frente a *Salomón y la reina de Saba* de Veronese, o Adam Verver frente a los azulejos azules de Damasco, lo que ayuda a destribalizar ese arte que no era «un arte de ellos», para varones blancos pudientes. Fueron los únicos que lo apreciaron, en una forma en que no lo hicieron los hombres y mujeres blancos no pudientes que conformaban el público de obras como *We Got It!* Apreciaron esa obra, seguramente en una forma no estética, sino moral o política. Pero *We Got It!* no es de ninguna manera un arte sólo para aquellos para los que es un arte propio. Pertenece a todos, como debe ser si es arte. Verdaderamente, es justo decir que mientras el mundo del arte no hizo barras de chocolate, fue posible que fuera arte cuando sus creadores lo hicieron bajo ciertos auspicios y en cierto momento de la historia —o sea después del fin del arte, cuando en un sentido todo es posible—. No se puede predecir si *We Got It!* va a provocar en alguien el tipo de experiencia que *Salomón y la reina de Saba* le produjo a Ruskin; después de todo, ¿cuántos tuvieron una experiencia comparable a la de Ruskin frente a esa pintura? ¡Cualquiera que conozca la historia del arte de la golosina puede imaginar que ellos estén movidos a pensar en los hombres y mujeres alejados del mundo del arte, pensando en lo que dio sentido a sus vidas y decidiendo que podían hacer de eso arte y al mismo tiempo hacer la mejor golosina de Chicago! Esta mera posibilidad justifica aún más el poner la obra en un museo. ¿Qué más podemos hacer para preservarlo para las futuras generaciones?

NOTAS

1. Henry James, *The Golden Bowl*, Gore Vidal (comp.), Londres y Nueva York, Penguin English Library, 1985, págs. 142-143.

2. Linda Ferber, «History of the Collections», en *Masterpieces in the Brooklyn Museum*, Brooklyn, The Brooklyn Museum, 1988, pág. 12. Véase también «Part One: History», en *A New Brooklyn Museum: The Master Plan Competition*, Brooklyn, The Brooklyn Museum and Rizzoli, 1988, págs. 26-76.

3. John Ruskin, correspondencia con su padre, en Tim Hilton, *John Ruskin: The Early Years*, New Haven, Yale University Press, 1985, pág. 256.

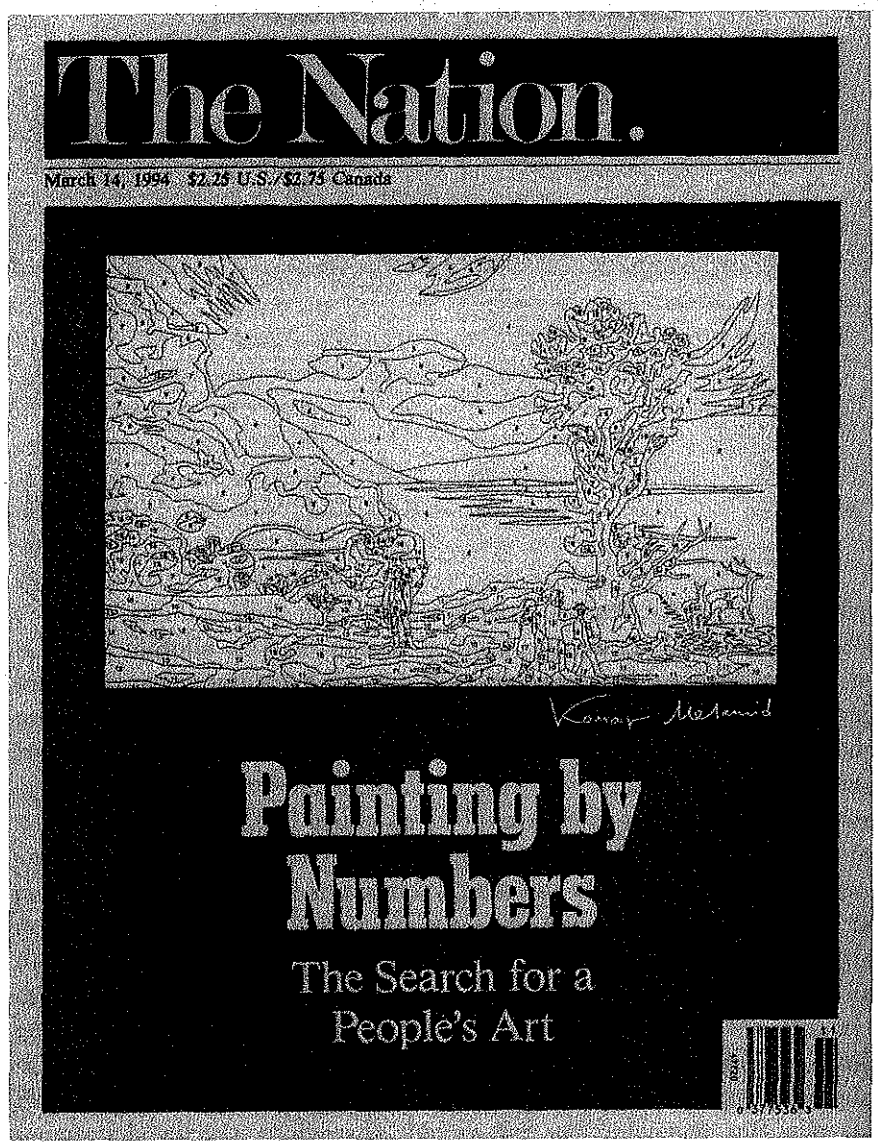
4. James, *The Golden Bowl*, pág. 220

5. Michael Brenson, «Healing in Time», en Mary Jane Jacob (comp.), *Culture in Action: A public Art Program of Sculpture Chicago*, Seattle, Bay Press, 1995, págs. 28-29.

6. Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1992, pág. 12.

7. Discuto este punto en mi artículo, «Post-Modern Art and Concrete Selves», en *From the Inside Out: Eight Contemporary Artists*, Nueva York, The Jewish Museum, 1993.

8. Caroline Tisdale, *Joseph Beuys*, Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1979, pág. 195-196.



Página de cubierta, *The Nation*, 14 de marzo de 1994. Reproducida con autorización. Cedido por Paul Chudy.

Capítulo 11

Modalidades de la historia: posibilidad y comedia

Antes en mi análisis, me declaré, con cierta valentía, como un esencialista en mi filosofía del arte, pese al hecho de que en el polémico orden del mundo contemporáneo, el término «esencialista» se ha tomado en su connotación más negativa. Especialmente en el discurso feminista, sostener que hay alguna identidad femenina universal y fija es como aceptar una forma de opresión. Pero he sido evidentemente considerado antiesencialista en filosofía del arte, y de ahí, del bando de los buenos. Por ejemplo, David Carrier escribió no hace mucho tiempo que «el objetivo del análisis crítico de Danto es la afirmación de que el arte como tal tiene una esencia».[1] Ahora yo hubiera tomado mi obra más importante acerca del tema, *The Transfiguration of the Commonplace*, para subrayar el esencialismo en la filosofía del arte, dado que toma como su programa una definición del arte que implica en gran medida que hay, después de todo, una identidad artística fija y universal. La dificultad con las grandes figuras del canon de la estética, desde Platón pasando por Heidegger, no es que hayan sido esencialistas sino que tomaron la esencia equivocada. Nunca fue una inferencia mía que «si *Urinario* y *Brillo Box* son obras de arte, entonces no hay más algo distintivo y constitutivo del arte», como evidentemente cree Carrier. La cuestión es que

si son obras de arte, entonces, no significa que todos los que hicieron el intento han estado equivocados, sino que todos los intentos de definir la esencia del arte fueron errados. Aún más, si un crítico tan astuto como Carrier interpretó mal mis puntos de vista, no puedo estar tan equivocado al hacer el esfuerzo de exponerlos una vez más, particularmente desde que, junto a la etiqueta de esencialismo, afirmé ser un historicista en lo concerniente a la filosofía del arte. A los lectores les puede resultar difícil comprender cómo pueden ser compatibles esos puntos de vista, y mostrar su coherencia implica hacer una contribución filosófica relevante, yendo más allá de la mera satisfacción de poner las cosas en su lugar.

Hay dos formas de pensar en la esencia: con referencia a la clase de cosas denotadas por un término, o por el conjunto de atributos que el término connota: *extensionalmente* e *intensionalmente*, usando las viejas acepciones en las que se daban usualmente los significados de los términos.[2] Se analiza extensionalmente cuando, por inducción, se procura obtener los atributos comunes y peculiares de los ítems que forman la extensión del término. La extrema heterogeneidad de la extensión que tuvo en un tiempo el término *obra de arte*, especialmente en los tiempos modernos, sentó el precedente del rechazo de que la clase de las obras de arte tenga un conjunto de atributos definido, y de ahí deriva la afirmación, trivial cuando comencé mis investigaciones en la filosofía del arte, de que el arte debe, como los juegos, ser al menos una clase definida en términos de parecidos de familia. Si mi conjetura es correcta, algo parecido debe subyacer a la intención original de Ernst Gombrich cuando sostuvo que «no hay realmente una cosa tal como el arte»,[3] aunque en mi opinión, Gombrich no se encontraba entre los que tomaron en serio a Duchamp.[4]

Mi contribución, si lo era, fue precisamente no dejarme confundir con la heterogeneidad de la extensión del término radicalizada por Duchamp y Warhol. La radicalizaron porque cuando sus obras fueron clasificadas como arte, inmediatamente ya no se pudo decir que fueran obras de arte mediante la mera observación, ni se pudo, en consecuencia, llegar a una definición por inducción a partir de los casos. Mi contribución consiste en que ahora se debe encontrar una definición que no sea sólo coherente con la disyunción radical en la clase de las obras de arte, sino incluso explicar cómo fue posible esa disyunción. Como toda definición, la mía (que fue probablemente sólo parcial) era totalmente esencialista. «Esencialista» implicaba llegar a una definición en el modo canónico de la filosofía mediante condiciones necesarias y suficientes. Incidentalmente, la teoría institucional del arte de Dickie mostraba ser esencialista en el mismo sentido que la mía. Ambos nos colocamos resueltamente contra la marea wittgensteniana en boga.[5]

Hegel fue la única figura en la historia de la estética que concibió la complejidad del concepto de arte. Tuvo, además, una explicación *a priori* de la heterogeneidad de la clase de las obras de arte, dado que a diferencia de muchos filósofos tuvo una visión del tema más histórica que eternalista. En su esquema el arte simbólico debe parecer diferente del arte clásico, de la misma manera que el arte romántico. En consecuencia, quedaba claro que cualquier definición de arte que daba debía ser coherente con ese grado de desorden perceptivo e impotencia inductiva. Hegel escribió en un maravilloso pasaje donde establece sus ideas sobre el fin del arte: «Lo que ahora despierta en nosotros la obra de arte no es el disfrute inmediato y a la vez nuestro juicio, por cuanto corremos a estudiar a) el contenido, b) los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre estos dos polos».[6] En la conclusión del capítulo cinco, sugerí que para bosquejar la anatomía de la crítica no necesitamos mucho más que a) y b). Seguramente aquí está el tema de la sensualidad, por ese estigma Hegel asigna al arte un lugar en el reino del Espíritu Absoluto más bajo que el de la filosofía, filosofía que es pura intelección no mancillada por los sentidos, aunque Hegel debe haber colocado la sensualidad en su idea de los «medios de representación». Me parece que con toda su pirotecnia de ejemplos imaginarios y su metodología de contrapartidas indiscernibles, para estipular una definición y una declaración de la esencia del arte, *The Transfiguration of the Commonplace*, en realidad hizo poco más de lo que establecen las condiciones a) y b) como necesarias para que algo tenga el estatus de arte. Ser una obra de arte significa ser a) *acerca* de algo y b) *encarnar su sentido*. La encarnación va más allá, o cae fuera, de la distinción entre intensión y extensión como formas de captar las dimensiones del significado, y no era posible hasta que Frege introdujera su importante pero no desarrollada noción de *Farbung* para complementar *Sinn* y *Bedeutung*, noción que los filósofos del significado consideraron (y olvidaron rápidamente) un modo de aprehender el significado artístico. En todo caso, mi libro aportó dos condiciones, y no estaba (ni estoy) convencido de que esas condiciones estuvieran suficientemente articuladas como para creer que el trabajo estuviera terminado. Pero no sabía como proseguirlo, y así se terminó el libro. Me parece que, en términos de Carrier, había captado parte de la esencia del arte; esto justificó mi creencia filosófica de que el arte tiene un concepto esencialista.

En términos filosóficos la diferencia entre un institucionalista como Dickie y yo, no radica en que yo fuera un esencialista y él no, sino en que consideré que las decisiones del mundo del arte al constituir la obra como tal requieren de un tipo de razones para no ser meros hechos de la voluntad arbitraria.[7] Y en verdad pienso que otorgarle el estatus de arte a *Brillo Box*

y *Urinario* fue más un descubrimiento que una declaración. Los expertos realmente fueron expertos de la misma manera en que los astrónomos son expertos al opinar que algo es una estrella. Para ellos esas obras tenían sentido mientras que le faltaba a sus indiscernibles contrapartidas. Se trataba de obras hechas simplemente para terminar con el arte, ya que en términos de presentación sensitiva se podía decir poca cosa de ellas, y tenían tal grado de lo que Hegel denominó «juicio» como para permitir mi afirmación temeraria de que el arte está muy cerca de convertirse en filosofía.

Hay aún una consideración que se apoya en el estatus de las instituciones que ha tenido un papel fundamental en mi pensamiento sobre el arte, es decir, que un objeto al que se le dio el estatus de obra de arte en forma precisa (o precisamente suficiente) en 1965 no podría haber alcanzado ese estatus en 1865 o en 1765. Un concepto de arte esencialista es intemporal. Si bien la extensión del término está históricamente acotada, tal como si la esencia se revelase a sí misma a través de la historia, lo que es parte de lo que Wölfflin puede haber considerado implícito al decir: «No todo es posible en cualquier tiempo, y ciertos pensamientos sólo son pensados en ciertos estadios del desarrollo».[8] La historia se relaciona con la extensión más que con la intensión del concepto de arte y, otra vez con la notable excepción de Hegel, ningún filósofo tomó en serio la dimensión histórica del arte. Gombrich, por otra parte, la tuvo, y es su gran crédito el haber especificado que el propósito de su famoso libro *Arte e ilusión* «era explicar por qué el arte tenía una historia».[9] Realmente explica por qué la representación pictórica tiene una historia, y no que el *arte* tiene una historia, y esto es así porque no pudo tomar en cuenta a Duchamp, pues, después de todo, *Urinario* no tiene nada que ver con hacer y comparar. Si hubiera superado el desprecio que su colega Popper tenía por Hegel,[10] se hubiera dado cuenta de que el contenido y los medios de representación son en sí mismos conceptos históricos, ya que la facultad de la mente a la que responden no es la percepción sino, una vez más, el «juicio». Y en vista de las dependencias históricas que tienen las dos condiciones, llamémoslas condiciones hegelianas, *Urinario* (que en todo caso fue marginal en la historia de la plomería) y *Brillo Box* (que alude a la historia de la manufactura por no mencionar la historia de los patrones de limpieza doméstica) no podían haber sido obras de arte en ningún momento anterior. (Debemos definir su momento histórico como un tiempo en el cual ellas son obras de arte.)

El término «esencialista» ha sido anatemizado en el mundo posmoderno, en primer lugar en el ámbito feminista y segundo lugar en el contexto de la política. Ciertos puntos de vista de la esencia de lo femenino han sido vistos (de modo correcto) como opresivos para la mujer en determinados estadios de la historia de la humanidad; y la idea de participar en una única esencia singular del arabismo, en una célebre polémica de Edward Said, oscureció a los ojos de los occidentales las diferencias entre los árabes (permítasenos tolerar el esencialismo de «occidental»). Ha sido visto como política y moralmente mejor negar la existencia de una esencia femenina (por ejemplo) que emprender su búsqueda. O, por así decirlo, para los seres humanos en general, que nuestra existencia es nuestra esencia, siguiendo la subversión de Sartre de las distinciones medievales. Ahora me resulta dudoso el valor que tendría fijar definiciones esencialistas de mujeres, árabes, o seres humanos en general, pero, si vemos la ventaja de hacerlo en el caso del arte, podemos ver que hay ciertos refugios contra los abusos propios de la polémica del esencialismo. Puesto que la extensión del término «obra de arte» es histórica, entonces esas obras no se parecen entre sí obviamente en diferentes estadios, o al menos no tienen que parecerse entre sí; es evidente que la definición de arte debe ser coherente con todas ellas, porque todas deben ejemplificar la misma esencia. Como mucho, lo que se podría decir acerca de la extensión de la *obra de arte* a través de las distintas culturas, es que hay un modo de hacer arte: el concepto de arte debe ser coherente con todo lo que es arte. Inmediatamente se deriva de esto que la definición no vincula cualquier imperativo estilístico, como irresistiblemente se podía decir en momentos de revolución artística que lo que se ha dejado atrás «no es realmente arte». Aquellos a quienes gustaba negar el estatus de arte a ciertas obras han tendido a erigir en parte de la esencia del arte un rasgo históricamente contingente; se trata de un error filosófico difícil de evitar, en especial cuando se carecía de un historicismo desarrollado que acompañara al esencialismo. Resumiendo, el esencialismo en arte se vincula con el pluralismo, tanto si el pluralismo de hecho está históricamente realizado o no. Con esto quiero decir que imagino circunstancias en las cuales, por medio de coacción política o religiosa, las obras de arte se ven forzadas externamente a obedecer ciertos patrones. Vemos que esto sucede con los intentos de legislar el National Endowment for the Arts dentro de los hábitos socialmente aceptables.

Su aplicación a otros conceptos con extensiones históricas es inmediata y clara. Por ejemplo, el concepto de lo femenino tiene una historia muy compleja, por eso lo que cuenta como adecuado para las mujeres varía sustancialmente de período en período y de lugar en lugar. (No es menos verdadero que «hombre» tiene también una extensión histórica.) Esto implica que, como en el concepto de arte, no hay tal cosa como una esencia que abarque a todas y sólo a las mujeres. Esto significa, más bien, que la esencia no puede contener todo lo que sea cultural o históricamente contingente. De ahí que el esencialismo, en todos los casos, vincula una pluralidad de rasgos genéricos, masculino y femenino, dejando como tema de la

política social y la moral cualquier rasgo que se pueda incorporar en los ideales relacionados con el género. Ésos no son parte de la esencia por razones obvias; lo que depende de las esencias, en el arte o en el género, no tiene nada que ver con las políticas sociales o morales.

La conjunción del esencialismo y el historicismo ayuda a definir el momento actual de las artes visuales. Como buscamos apoderarnos de la esencia del arte —o para hablar menos ostentosamente, de una definición de arte filosóficamente adecuada— nuestra tarea se facilita por el reconocimiento de que la extensión del término «obra de arte» es hoy totalmente abierta, vivimos en un tiempo en que para los artistas todo es posible, cuando en la frase que tomé de Hegel no hay más una «linde de la historia». ¿Qué podemos decir ahora en respuesta a la afirmación de Heinrich Wölfflin, citada más de una vez en este texto, de que no todo es posible en cualquier momento? «Cada artista», especifica, «encuentra ciertas posibilidades visuales anteriores a él, a las que está ligado», por eso «aún el talento más original no puede sobrepasar ciertos límites que están fijos para él de acuerdo a la fecha de su nacimiento.» Seguramente esto debe ser tan verdadero para artistas nacidos dentro de un mundo del arte pluralista, y para quienes todo *es* posible, como para los artistas nacidos en el mundo del arte de la Atenas de Pericles o la Florencia de los Medicis. Aun en el período posthistórico nadie puede escapar de las constricciones de la historia. Pero de cualquier manera es verdad que el período posthistórico en el cual nos encontramos y en el que todo es posible, debe ser coherente con el pensamiento de Wölfflin de que *no* todo es posible. La nube de contradicción debe ser disipada distinguiendo entre todo lo que es posible, y todo lo que no. Y ésta en parte es la tarea de este último capítulo.

Que todo es posible significa que no hay constricciones *a priori* acerca de cómo se debe manifestar una obra de arte, por lo cual todo lo que sea visible puede ser una obra visual. Esto sólo es parte de lo que realmente implica vivir al final de la historia del arte. Significa en particular que para los artistas es absolutamente posible apropiarse de las formas del arte del pasado, y usar para sus propios fines expresivos pinturas de las cavernas, retablos, retratos barrocos, paisajes cubistas, paisajes chinos en estilo Sung, o lo que sea. ¿Qué es entonces lo que no es posible? No es posible relacionar esas obras del mismo modo que obras hechas bajo las formas de vida en que tuvieron un papel originario: no somos hombres de las cavernas, medievales devotos, nobles barrocos, bohemios parisinos en las fronteras de un nuevo estilo, ni literatos chinos. Por supuesto, ningún período se puede relacionar con el arte de formas de vida anteriores del modo en que lo hicieron quienes vivieron dichas formas de vida. Pero tampoco ellos podían apropiarse de ellas como podemos hacerlo nosotros. Que no todo

es posible significa que aún debemos vincularlas y que el modo en que relacionamos esas formas es parte de lo que define nuestro período.

Hay que marcar una diferencia entre las formas y cómo nos relacionamos con ellas. El sentido en que todo es posible es aquel en el cual todas las formas son nuestras. El sentido en que no todo es posible indica que debemos relacionarnos con ellas a nuestro modo. Y dicho modo es parte de lo que define nuestro período.

Cuando digo «todas las formas son nuestras» no estoy diciendo que no haya formas distintivas de las de nuestro período. Por ejemplo, mirando el catálogo de la Bienal de Estambul de 1995, uno no puede dejar de impresionarse por el hecho de que virtualmente nada de lo expuesto fuera arte pictórico, ni lo reciente, ni lo de hace una década. La mayor parte del arte aparece en forma de instalaciones, y los artistas se permiten no tener límites en los medios que emplean. Es en este sentido que las obras expresan nuestro tiempo, ciertamente esto continuará así si es verdadero: la Bienal de Estambul del 2005 seguramente contendrá obras que aún hoy no podemos imaginar. Esto es consecuencia de las presiones que sufren constantemente los artistas para hacer algo nuevo, facilitadas por la extensión abierta del término «obra de arte». Y éste es, sobre todo, un corolario de la incapacidad para conocer el futuro histórico. Si nos imaginamos visitando bienales de aquí a diez años —la 105ª Bienal de Venecia, la 5ª Bienal de Johannesburgo, la 10ª Bienal de Estambul, la Bienal Whitney del 2005— podemos sospechar casi con certeza que encontraremos cosas diferentes con algún detalle interesante, inimaginable en 1995. Pero sabemos también que nuestra definición de arte es suficientemente amplia como para aceptarlas sin reticencia como arte. Si tal definición fuera diferente de la que hoy tenemos, debería ser producto del progreso de la estética filosófica, estimulada tal vez por la historia imprevista del futuro del arte, pero tal vez no.

Permítanme volver al siguiente punto: mientras todas las formas son realmente nuestras, no podemos relacionarnos con ellas del mismo modo en que originalmente lo hicieron los otros con sus propias formas. Éste es un precio especial que pagamos por nuestra libertad de apropiarnos de dichas formas, y dado que ésta es una incapacidad que ayuda a definir el presente histórico, vale la pena detenerse un poco para analizar en la historia del arte la diferencia entre el período posthistórico y los otros períodos previos. Lo mejor que podemos hacer es usar a Wölfflin como guía, con su penetrante sentido de las modalidades históricas —sobre posibilidad e imposibilidad.

La estrategia de Wölfflin es extremadamente sutil. Pone juntos a artistas contemporáneos entre sí que aparecen *prima facie* como estilísticamente muy distantes, y sugiere que tienen mucho más en común de lo que parece a primera vista: «Grunewald tiene un tipo imaginativo distinto al de Durero, aun-

que sean contemporáneos», escribe, pero «vistos en un espectro más amplio, esos dos tipos se reconcilian en un estilo común, esto es, nosotros podemos reconocer inmediatamente los elementos que unen a ambos como representativos de su generación».[11] O de nuevo:

> Difícilmente existan dos artistas contemporáneos, más claramente divergentes en temperamento que el maestro barroco Bernini y el pintor holandés Terborch. Enfrentados a las turbulentas figuras de Bernini, ¿quién puede pensar en las pequeñas pinturas pacíficas de Terborch? Y todavía, si extendiéramos, uno al lado del otro, dibujos de los dos maestros y comparáramos los rasgos generales de la técnica, deberíamos admitir su parentesco cercano.[12]

Esto es, brevemente, un idioma visual común que sobrepasa las fronteras nacionales y religiosas de un tiempo dado, y ser un artista es participar plenamente de esta visión. Pero «la visión también tiene una historia»: el lenguaje visual común cambia inevitablemente. Aunque Bernini y Terborch difieran entre sí, hay mayor afinidad entre ellos que con Botticelli, o con Lorenzo di Credi, quien pertenece a un estrato completamente diferente: la «revelación de esos estratos visuales se debe ver como la tarea primaria de la historia del arte», piensa Wölfflin. Y por supuesto que Wölfflin sabe bien que la «revelación» aquí es que Botticelli y Di Credi son lineales mientras que Terborch y Bernini son pictóricos. Cuando dice que no todo es posible en cualquier momento, creo que él quiere decir en primer lugar, que no es una posibilidad para los que están en el estrato lineal «decir lo que tienen que decir» en términos pictóricos. Wölfflin se pregunta, para luego rechazarlo, cómo Bernini podría expresarse en el estilo lineal del siglo XVI —«él necesitaba el estilo pictórico para decir lo que tenía que decir»—. «Diciendo lo que tenía que decir» va claramente más lejos de la historia de la visión, a menos que aceptemos que se puedan usar las formas visuales para expresar creencias y actitudes que no sean propiamente visuales: «la visión tiene una historia» sólo porque las representaciones visuales pertenecen a formas de vida que están en sí mismas relacionadas históricamente una con otra. Los mensajes de Terborch eran eróticos y domésticos, los de Bernini cósmicos y dramáticos. El estilo pictórico les permitió a cada uno decir lo que querían decir de un modo que el estilo lineal no les permitía. Las formas de vida a las que pertenecían ambos artistas se cruzaban de un modo que ninguno de ellos sobreponía a las formas de vida que expresaba el estilo lineal.

El arte de la Contrarreforma tuvo a su cargo la descripción de los sufrimientos de los mártires, las agonías de Cristo, la pena de María a los pies de la Cruz.[13] La psicología operativa consistía en que los observadores de las obras pudieran participar en los sentimientos y, al identificarse con todos los que los expresaran, fortalecían la fe en razón de todo lo que soportaron esos personajes. Ellos no sólo debían ver que eso era sufrimiento, no deberían meramente inferir que alguien en la situación descrita podría, de hecho, sufrir; debían sentir el sufrimiento. Y debían encontrar la forma de transmitirlo por medio de la pintura y la escultura. Pero una vez que las estrategias estilísticas del barroco se desarrollaron, podían ser empleadas para otros usos —para que los espectadores sintieran, por ejemplo, la calidez de un cuarto o el frío lustroso de las prendas de satén—. Y entonces los imperativos del arte de Bernini permitieron a Terborch decir cosas inaccesibles a un artista «lineal» quien nunca podría haberse detenido a pensar que esas cosas *podían* ser dichas. Hay una asimetría filosóficamente didáctica en pensar en la forma en que los artistas del siglo XVI sólo podían concebir el expresar ciertas cosas en un arte que necesita realmente el vocabulario pictórico del estilo barroco, y en pensar en cómo los artistas barrocos podían verse frustrados cuando se obligaban a tratar de decir cualquier cosa en el estilo lineal de sus predecesores inmediatos. ¿Cómo hubiera podido Caravaggio expresarse a sí mismo —«decir lo que tenía que decir»— en el estilo de Pinturrichio, y cómo Courbet podría expresarse con las imposiciones que definían el estrato en el que trabajó Giotto? Los observadores podrían haber visto o inferido el sufrimiento, la agonía, la pena en las figuras lineales, pero el *sentirlas*, y unirse con aquellos que las padecen, requiere una estrategia estilística diferente. (Las tiras cómicas, que esencialmente usan dibujos de estilo lineal, recurren a palabras o símbolos: «¡Ouch!» o estrellas orbitando alrededor de una cabeza dolorida.) Pero las constricciones trabajan en otra dirección histórica: ¿qué utilidad podría haberle dado Giotto a lo que Wölfflin describe como «la energía del barroco moviendo a las masas»? ¿Cómo podría corresponder esto de alguna manera a lo que quería decir con su arte? Ésta es, en resumen, la correspondencia interna entre mensaje y medio.

El filósofo Paul Feyerabend declaró una vez que los «períodos históricos como el barroco, el rococó o el gótico están unificados por una esencia oculta que sólo un solitario *outsider* entiende... Podemos admitir que los tiempos de guerra producen escritores belicosos —pero eso no agota su naturaleza—. También deben ser estudiados aquellos no tocados por el fervor patriótico y que tal vez fueron adversos a él; ellos también representan su época».[14] La noción de una esencia histórica no es ciertamente clara, y pienso que tampoco tenemos ningún asidero particular en la sustancia de la historia si no reconocemos la existencia de realidades a las cuales corresponda tal noción. Podemos hablar de ellas como «períodos» si elegimos hacerlo, siempre y cuando reconozcamos que un período no es simplemen-

te un intervalo de tiempo, sino más bien un intervalo en el que las formas de vida vividas por hombres y mujeres tienen una compleja identidad filosófica, como algo vivido y conocido del modo en que sabemos sobre las cosas: viviéndolas; como algo que puede ser conocido pero no vivido; y como algo que puede ser vivido y conocido, en el caso de individuos dotados con una visión histórica de sus propios tiempos —que están al mismo tiempo dentro y fuera de su período—. *Nosotros* podemos saber acerca del período barroco como estudiosos o, usando las románticas palabras de Feyerabend, como «solitarios *outsiders*», pero no es para nosotros algo que podamos vivir. O, en una forma, podemos vivirlo solamente a modo de pastiche o simulacro, y eso no es realmente vivirlo, dado que nadie lo vive con nosotros. El paradigma de alguien esforzándose en vivir un período de esta manera es, por supuesto, Don Quijote, quien es burlado o explotado por individuos que no comparten su forma de vida (dado que nadie puede), pero que llegaron a conocerla externamente, de la misma manera que muchos de nosotros alcanzamos a conocer las vidas que se vivían en otros tiempos.

Realmente sabemos poco de las formas futuras de vida, y si tratáramos de vivir futurístamente, casi ciertamente representaríamos nuestra propia visión del tiempo del futuro. La contrapartida futurista de Don Quijote sería seguramente alguna variante del cosmonauta que tiende a emblematizar el futuro desde más o menos 1930, cuando Buck Rogers y Wilma Dearing revoloteaban de estrella en estrella. Al final del *vingtième siècle* Cervantes podría escribir una novela sobre alguien que intentara vivir la vida del futuro ahora, pero cuando llegue el futuro parecerá tan anticuado como lo parece hoy Buck Rogers. Él —o ella, dado que la locura no conoce género— seguramente usaría el tipo de vestimenta que conocimos a través de películas tales como *2001*. No hay nada más grave que la forma en que los noventa fueron percibidos desde el privilegiado punto de vista de los sesenta: estamos realmente muy lejos del mañana de ayer.[15] Aún más, hay una gran diferencia en el modo en que el futuro es imposible para nosotros, y el modo en que el pasado, que lo podemos conocer, es imposible para nosotros. Esta asimetría es la estructura del ser histórico. Si fuera posible para alguien saber el futuro sería un conocimiento inútil, porque tal persona no podría vivir la forma de vida que define el futuro sólo por el hecho de que nadie más puede hacerlo. Si otras personas también pudieran, entonces eso sería el presente.

La expresión «forma de vida» viene de Wittgenstein; quien dijo: «Imaginar un lenguaje es imaginar una forma de vida».[16] Pero lo mismo se puede decir acerca del arte: imaginar una obra de arte es imaginar una forma de vida donde esta tiene un papel. (¡Intenten concebir a Terborch tratando de imaginar una forma de vida en la que tenga un papel una típica instalación de la Bienal de Estambul de 1995!) En mi reflexión sobre la pintura monocroma, intenté imaginar diferentes formas de vida donde esas pinturas, que aparentemente parecen iguales, jueguen roles diferentes, tengan diferentes significados, y sean objeto de críticas de arte diferentes. El tratar a las obras de arte en términos puramente estéticos fue pensado, especialmente por los modernistas, para despojarlas de su arraigo en las formas de vida y tratarlas como su propio sujeto. Lo que no se reconoció fue que las obras de arte así producidas se desarrollaron dentro de formas de vida en las que algo como la belleza artística tenía un papel que desempeñar. Sin la forma de vida en que eso tiene un sentido, en la que las obras son hechas por sus cualidades estéticas, nuestra relación con la estética es tan externa que se puede preguntar seriamente a qué apunta y cuál es el propósito de tal arte. Preguntar hoy, en los términos del nombre de un coloquio en el que participé: «¿Qué fue lo que pasó con la belleza?» es preguntar dónde en nuestra forma de vida algo como la belleza artística desempeñó un rol. Pero ahora no debo permitirme una disgresión. Al contrario, quiero sostener firmemente la perspectiva filosófica acerca de las formas de vida: una forma de vida es algo vivido y no meramente algo conocido. Para que el arte tenga un papel en una forma de vida, debe haber un complejo sistema de significados para quien lo hace, y pertenecer a otra significa que uno puede captar el significado de las obras de arte de una forma anterior reconstruyendo sólo, tanto como sea posible, el sistema relevante de significados. Sin duda se puede imitar la obra y el estilo de la obra de un período anterior. Lo que no se puede hacer es vivir el sistema de significados logrados por la obra al ser concebida en su forma de vida original. Nuestra relación con ella es totalmente externa, a menos y hasta que podamos encontrar un modo de ajustarla a nuestra propia forma de vida.

Con esto volvamos a Wölfflin. Los estilos pictóricos de Giotto, Botticelli y Bernini pertenecen tan íntimamente a diferentes formas de vida que es difícil sentir que sea válido verlos como constitutivos de una clase de serie progresiva, como casi seguramente Vasari los vio, y los relacionó entonces unos con otros. Si Giotto hubiera visto un rasgo de Botticelli a través de un desvío del tiempo, podía haberse apropiado inmediatamente de sus innovaciones —sería como si Botticelli tuviese éxito en hacer lo que Giotto hubiera hecho si supiera cómo—. Y entonces con Botticelli, habría dado un indicio de Bernini o Terborch. No se requiere ningún desvío ficticio del tiempo para imaginar que Bernini conocía a Botticelli, o Botticelli conocía a Giotto, porque las obras estaban ahí para ser vistas. Sabemos que los artistas posteriores no podían haber pintado a la manera de sus predecesores por razones de destreza, sino porque no había lugar en la forma de vida de la Roma de la Contrarreforma o la Florencia de los Medicis para pintar en los estilos ante-

riores: Bernini dispuso de los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola y Botticelli no; Botticelli dispuso de la poesía de Lorenzo di Medicis y Giotto no. Los últimos artistas sólo podían pintar a la manera de tiempos anteriores cuando se proponían hacer pinturas que mostraran pinturas de los tiempos de sus predecesores, como Guercino (usando un ejemplo ya citado) cuando utilizó un estilo arcaico para la pintura que tanto satisfacía a su san Lucas. Si Guercino hubiera pintado una pintura sobre la vida de Giotto seguramente la hubiera hecho en el estilo de Giotto y no en el suyo dada su sensibilidad histórica: Giotto no pudo, y realmente no hubiera podido, haber pintado como Guercino, pero en el caso descrito Guercino se hubiera esmerado en ajustar su estilo al tema.

Consideremos una pintura donde el artista no tiene la sensibilidad de Guercino. Se trata de una pintura extremadamente ambiciosa, hecha en 1869 por el artista alemán Anselmo Feuerbach,[18] que describe el momento culminante del *Banquete* de Platón en el que Alcibíades, ebrio y rodeado por sus acompañantes, estalla en la orgía de la razón en la que uno tras otro los comensales describe y alaba el amor. Es una enorme tela con figuras de tamaño real donde cierta cantidad de estudiosos de la historia del arte han identificado a cada uno de los invitados. Es relativamente fácil distinguir a Sócrates, a Agatón y, por supuesto, a Alcibíades. Resulta incoherente con la ambición de Feuerbach que pintara algo así como una escena de banquete anónima, pues el resto de los presentes no son tan identificables. Le presta demasiada atención a los detalles —a las lámparas, a los mantos, a las fisionomías, a los gestos— como para haber colocado extras anónimos en lugar de Pausanias o Aristodemo, por nombrar alguno. Feuerbach vivió en una atmósfera que celebró al mundo clásico; su padre había escrito un texto sobre el Apolo Belvedere. Y a pesar de la severidad del momento descrito, el mismo *Banquete*, como es sabido, celebra los más altos y más abstractos ideales del amor intelectual ante el amor por la belleza física. Sabemos que Feuerbach aspiraba a un estilo pictórico comparable con esos *beaux ideals*. Fue un exponente de la llamada «gran manera» formulada en Italia en el siglo XVII por Giovanni Bellori, encarnada en las pinturas de Poussin y los maestros boloñeses y clásicamente expuesta por Reynolds en sus discursos. Lo que importa observar es que la gran manera se estimó conveniente para la pintura histórica, el más alto y más exaltado de los géneros en el orden de la academia. No sorprende que Feuerbach se haya creído un gran pintor, y no asombra que se hubiera atormentado con la ruina de ese mundo donde gozó de una estima excesivamente alta. La pintura que Feuerbach calificaba sin dudar como su obra maestra era ciertamente posible cuando fue pintada en 1869. (Pero en ese mundo, *Olympia* y *Dejeneur sur l' herbe* de 1863 de Manet, eran «un arte que había caído tan bajo que difícilmente merezca vituperarse», y lo mismo se puede decir de las obras impresionistas, expuestas por primera vez en 1874.) Aunque Feuerbach difícilmente hubiera podido considerarlo así, su obra ya estaba fechada, a pesar de que la gran manera que dominaba fuera la de mediados del siglo XIX y aunque la hubiera considerado una continuación e incluso una superación de la obra de Poussin, por ejemplo.

Feuerbach pintó en su obra maestra otra pintura que representa a su vez otro banquete cuyo tema es nuevamente el amor, en particular el evento descrito por Jenofonte. Esta pintura muestra a Dionisos y Ariadna, o sea, el amor divino y el mortal. El problema es que, a pesar de sus extraordinarios conocimientos históricos y arqueológicos, Feuerbach pintó la pintura dentro de la pintura en la misma gran manera en la que pintó todo lo demás, sin hacer caso a la regla que entendió Guercino y expresó Wölfflin: la regla de que «la visión tiene una historia». Para ser históricamente coherente, Feuerbach debería haber hecho su pintura dentro de la pintura en un estilo apropiado a la antigua Grecia, incluso aunque todo lo demás estuviera pintado en esa gran manera que dominaba. De hecho, no sabemos casi nada acerca de cómo eran las pinturas griegas, aunque se puede asumir que si artistas como Apeles o Parrasio habían ganado su extraordinaria reputación como ilusionistas, su arte debe haber estado estilísticamente más cerca de los mármoles de Praxíteles que de los pintores de vasos de Eufronio. ¡Platón apenas hubiera podido considerar a los pintores de vasos como peligrosos inductores de engaños visuales! Ni siquiera sabemos si había pinturas en las paredes, como mostró Feuerbach. Pero en el caso de que las hubiera al menos debemos ser capaces de inferir que no estaban pintadas en la gran manera.

Los lógicos marcan una distinción crucial entre el *uso* y la *mención* de una expresión.[18] Usamos la expresión «san Pablo» cuando queremos hacer una declaración acerca de san Pablo. Mencionamos «san Pablo» cuando la usamos para hacer una manifestación acerca de esa expresión. Se puede hacer la misma distinción en pintura. Usamos una pintura para hacer una declaración sobre cualquier cosa que muestre la pintura. Pero mencionamos una pintura cuando la usamos para describir lo que en efecto dice: «¡Esa pintura parece así!». Las expresiones mencionadas se encuentran inconfundiblemente entre comillas. «San Pablo» es el nombre dado ahora a Saúl de Tarso. Las pinturas mencionadas son pinturas dentro de pinturas. No era posible que Guercino usara el estilo que atribuye a san Lucas a menos que se propusiera falsificarlo. Sólo podía hacer «mención» de ese estilo, pintando una pintura como imaginaba que podría haberla hecho san Lucas en el estilo propio de su tiempo. El principal uso de la mención pictórica es en pinturas sobre pintores, aunque por supuesto también en pin-

turas de interiores en las que hay pinturas colgadas como objetos de decoración interior. El estilo de Vermeer era bastante apropiado para pintar las pinturas dentro de las pinturas en su propio estilo, las que también muestran el estilo de esas pinturas, limitado, en todo caso, a un estilo propio. Si hubiera podido representar el arte del futuro, podríamos al menos mencionarlo pictóricamente, porque pertenece a una forma de vida que no podemos vivir.

Entonces, al decir que todas las formas son nuestras, quisiera distinguir entre su uso y su mención. Son nuestras, en cualquier caso, para mencionarlas pero no para usarlas. Consideremos el caso de Hans Van Meegeren, el notable falsificador de Vermeers en los años cuarenta. Los motivos de Van Meegeren como falsificador estaban relacionados con la convicción de que los críticos no lo tomaron como artista tan seriamente como se tomó a sí mismo, por lo que su objetivo fue pintar de tal manera que frente a sus obras los expertos tendrían que convenir que eran obras de Vermeer. Esto aseguraba que los críticos le darían el reconocimiento por una obra mayor cuando se revelase quién realmente había hecho la pintura y, como pintor de una obra mayor, Van Meegeren tendría que ser considerado tan grande como Vermeer. La estructura del argumento implícito es similar a la prueba de Alan Turing para la inteligencia artificial: es coherente atribuirle inteligencia a un crítico literario pero no a una máquina si no hay elementos para discriminar entre sus «*outputs*» —por ejemplo, las respuestas a ciertas preguntas sujetas a una fuente cuya identidad está oculta—. Por supuesto, lo humano demasiado humano se apoderó de Van Meegeren: el dinero era más delicioso que la venganza. El cuadro de Van Meegeren *Cristo en la casa de Emaús* todavía figura en el museo Boysmans-Van Beuningen de Rotterdam; se trata de una obra que no contribuyó en nada a la revaluación de las propias pinturas de Van Meegeren, aunque empezaron a adquirir cierto interés extraartístico similar al que obtuvieron las acuarelas de Hitler o los óleos de Sir Winston Churchill. Es posible imaginar que, al contrario de los hechos, los observadores que piensen que Van Meegeren más bien estropea telas tengan una buena opinión de él como pintor, como sí la tienen de alguna de las pinturas de Vermeer de su primera fase barroca, por ejemplo su *Cristo en la casa de María y Martha* (incomparablemente más elocuente que la falsificación de Van Meegeren). Esto mostraría que Van Meegeren habría podido ser un mejor pintor en el siglo XVII que en el XX. Infortunadamente, ese estilo, en el que podría haber florecido, sólo podía ser «mencionado» en su propio tiempo y no «usado». Podía haberlo hecho, pero pretendió usarlo como Vermeer —o sea, como un falsificador.

No es difícil darse cuenta qué hubiera sucedido si Van Meegeren hubiese pintado su *Cristo en la casa de Emaús* en 1936 y lo hubiera exhibido en

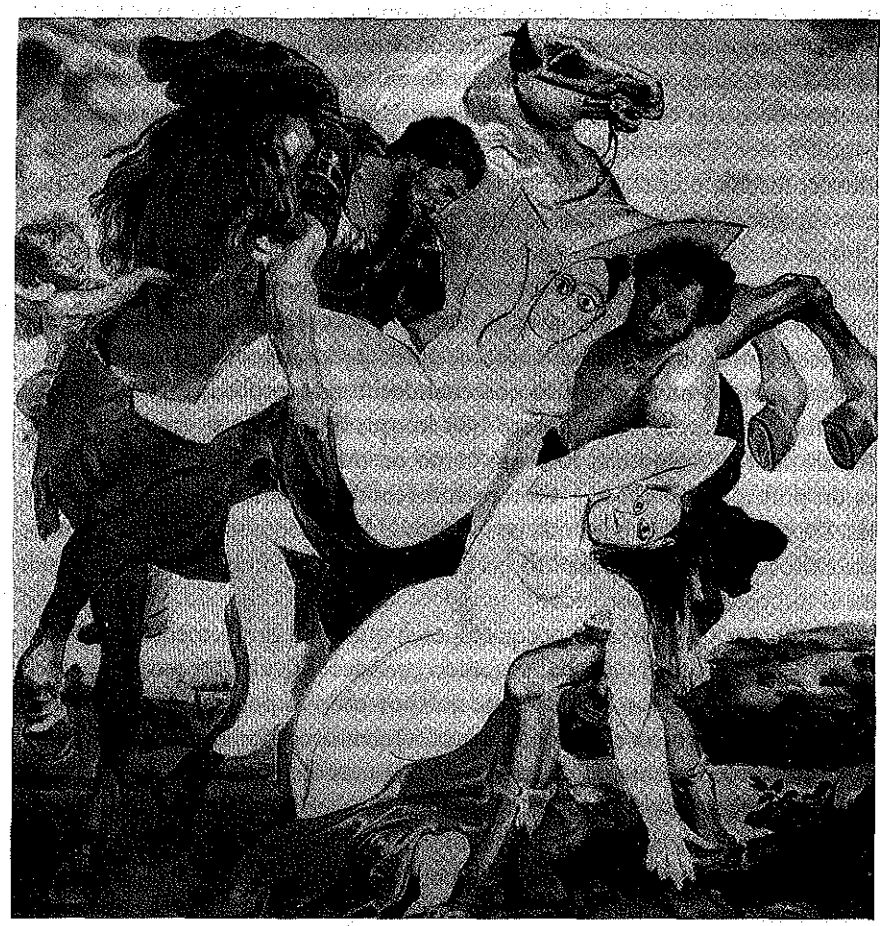
Amsterdam en esos años como propio. Sin embargo, no había lugar para una pintura como aquélla en el mundo del arte de Amsterdam, en 1936, incluso aunque, creyéndola de Vermeer, hubiese habido un lugar para ella en el mundo del arte holandés de 1655 (aunque pienso que si la ponían junto a *Cristo en la casa de María y Martha* hubiera parecido bastante mala). En cierto sentido hay lugar en el mundo del arte de 1995 para una obra como ésa, pero sólo dentro del marco de la función de la mención. No podría ser aceptada dentro del marco del uso. Podría hacer una declaración acerca del tipo de pintura que ejemplifica, y no una declaración acerca de que es una pintura sobre Cristo en la casa de Emaús.

El pintor estadounidense, Russell Connor, recombina partes de obras maestras conocidas para hacer nuevas pinturas. Toma las mujeres de *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso, por ejemplo, y las sustituye por las mujeres de *El rapto de las hijas de Leucipo* de Rubens, dándole el ingenioso título de *The Kidnapping of Modern Art by the New Yorkers*. Por supuesto el título refiere a la obra de Serge Guilbaut *How New York Stole the Idea of Modern Art*. El resultado es una obra maestra posmoderna de alusiones entrecruzadas, una clase de caricatura de identidades cruzadas, en la que, por supuesto, Connor no pretende ser ni Rubens ni Picasso, ni pretende el tipo de escándalo artístico histórico que Guilbaut afirma haber descubierto. Para que las pinturas de Connor funcionen, sus temas deben ser familiares e incluso muy familiares. Menciona esas obras famosas sólo para usarlas en una nueva forma. Connor, quien es tan ingenioso como persona y como artista, una vez contó que cuando intentó explicar a su padre que deseaba ser pintor, éste contestó que lo aprobaba sólo si «pintaba como Rembrandt». Y entonces lo tomó como un mandato familiar. De hecho él es un pintor maravilloso, y un tremendo imitador de las apariencias visuales. De todos modos, para mis propósitos el hecho importante es que muestra exitosamente una de las formas en que se puede pintar como Rembrandt en el momento posthistórico.

Refiero a Connor aquí porque alguien que trate simplemente de «pintar como Rembrandt» podía haber tenido grandes dificultades para descubrir cómo hacerlo, a pesar del hecho de que hoy todo es posible. Acerca de esto recibí no hace mucho tiempo una carta. Quien la escribe menciona el hecho de que en cierto momento de su vida vio algunas obras de Rembrandt, obras que lo inspiraron profundamente. Aludía que en «el autorretrato y en el Rabino se refleja una noble humanidad dignificada que trasciende su propia época y la nuestra, humanidad manifiesta desde el interior de una rica matriz pictórica aplicada con la mayor inteligencia». Resolvió, basándose en esta «epifanía», entregarse él mismo al estudio de la pintura y puedo inferir que logró «pintar como Rembrandt» por lo menos en el grado en que

esa obra, desde su punto de vista, «resiste cualquier prueba razonable de calidad». A pesar de ello, un comisario de arte contemporáneo de un gran museo afirmó que su pintura «no era de nuestro tiempo». El artista estaba genuinamente confundido por esto, especialmente teniendo en cuenta el hecho de que el mundo del arte se supone tan abierto. Y habiendo leído mis escritos apeló a mí para responder su pregunta: «¿Lo único prohibido será el arte apreciado por criterios tradicionales, o sea, el tipo de arte que de hecho la mayoría aún prefiere?». Esta pregunta me causó tal impacto que intenté contestarla lo mejor que pude, y he pensado en ello lo suficiente como para pretender centrar este último capítulo en ella.

Consideremos en primer lugar la epifanía de este artista. Estoy en parte dispuesto a aceptar su afirmación sobre el mensaje que Rembrandt nos



The Kidnapping of Modern Art by the New Yorkers (1985), de Russell Connor. Cedido por el artista.

ofrece, respecto a una «dignificada, noble humanidad que trasciende su época y la nuestra». Ese mensaje, como el recibido por Ruskin a partir de Veronese, es completamente válido: habría pocos motivos para mirar a una pintura si no comunicara esas verdades ahora y siempre, válidas para nuestro tiempo y para el tiempo en que fue hecha. Sin embargo, no se sigue de esto que la pintura misma, como pintura, «trascienda su propia época y la nuestra». La pintura de Rembrandt, como la de Vermeer, pertenecía en gran medida a su propio tiempo y lugar, incluso aunque su mensaje estuviera menos acotado históricamente, y nos hablara tan fluidamente como a sus contemporáneos. Por supuesto que no negaré que los medios y el mensaje han estado relacionados ahora y siempre. Las densas sombras y misteriosas luces de Rembrandt ciertamente contribuyen a la fuerza de su mensaje. Aún así, su estilo está demasiado vinculado con él, y con su tiempo, para que nos resulte posible usarlo. El mensaje verdaderamente «trasciende su propia época y la nuestra». Pero, para poder transmitirlo, debemos encontrar otros medios diferentes a los que usó. Podemos mencionarlo desde una distancia histórica abierta. Siempre tenemos la posibilidad de encontrar modos de expresar el tipo de mensaje que Rembrandt permite deducir. Pero debemos encontrar formas de hacerlo que *sean* de nuestro tiempo. Y desafortunadamente Rembrandt no puede ayudarnos a hacerlo, más allá de mostrarnos que el arte históricamente circunscrito contiene mensajes históricamente trascendentes.

Los maestros posthistóricos Vitaly Komar y Alexander Melamid tienen muchas cosas que decirnos acerca del arte que «gran cantidad de gente, si no la mayoría, aún prefiere», mediante una obra que a su propia manera resalta la comedia y la tragedia del arte en nuestra época. Komar y Melamid son artistas emigrados de lo que fue la Unión Soviética, que obtuvieron cierta celebridad en Nueva York en los años ochenta explotando las posibilidades cómicas de la pintura del realismo socialista, mofándose de la falsa imagen heroica de Lenin o Stalin desde la relativa seguridad de la escena del arte de Nueva York, donde fueron apreciados por su ingenio y su condición. Y, del modo que había iniciado Andy Warhol, se volvieron celebridades y tuvieron éxito de crítica simultáneamente. Sus obras fueron tan accesibles como estimadas. Puedo pensar pocas actitudes cómicas más encantadoras que *The Origins of Socialist Realism* de 1982-1983, que ilustra el legendario episodio en el que se dice que una muchacha de Corinto inventó el arte del dibujo delineando la sombra de la cabeza de su amante en la pared que él tenía detrás —excepto que en este caso el amante es Joseph Stalin, cuyo perfil es dibujado por la joven mujer en ropas clásicas—. La pintura misma está hecha a la manera del alto realismo socialista, y la malicia sólo se debe en parte al uso del realismo socialista para

satirizarlo y al pusilánime inspirador que frecuentemente fuerza el tema de sus ampulosas celebraciones. El proyecto de canibalizar el arte soviético culminó en una espectacular instalación el primero de mayo de 1987 en el Palladium de Nueva York, pero, con el espíritu de la *glasnost* y la *perestroika*, con el colapso de la Unión Soviética y el fin de la Guerra Fría, Komar y Melamid perdieron sus temas favoritos. Las ironías de la historia son tales que el colapso del comunismo coincidió con el colapso del mundo del arte en Occidente, y la pregunta incluso para los artistas más exitosos de los ochenta era, usando el título que tomaron prestado en 1988 de la más célebre obra de Lenin, *¿Qué hacer?*

El genio verdadero de Komar y Melamid apareció cuando, al ser restaurada la libertad artística en su tierra natal, tomaron como tema el concepto de mercado, aceptado por los antiguos *apparatchiks* con la misma incuestionable convicción con la que sus ancestros habían aceptado los rituales y revelaciones de la ortodoxia griega. Con el apoyo de los asociados de la revista *The Nation*, decidieron iniciar una investigación sobre el mercado actual con el fin de encontrar lo que fue denominado en la portada del 14 de marzo de 1994 «un arte del pueblo», especialmente, el tipo de arte que el pueblo realmente quiere. Sabido esto sería posible ajustar al arte a la demanda de una armonía preestablecida descubierta por los economistas clásicos, y la sociedad —o, dado que el hábito lingüístico es duro de matar, «el pueblo»— podía tener el arte que quería, y los artistas que supieran lo que el pueblo quería podían ser capaces de tener una vida decente. No puedo imaginar que ese conocimiento se supedite por completo a una práctica industrial, porque podría ocurrir que la gente prefiera el arte producido a la vieja usanza: sólo uno a la vez, con pincel y tela, hecho por un artista con boina ante un caballete. Pero, ¿quién sabe? Nunca nadie ha intentado buscarlo. Mientras tanto, pintar para el mercado estadounidense debe haber sido semejante a transformarse de artistas rusos en artistas estadounidenses.

Lo que se empleó como ciencia social fue la situación del arte.[19] Se analizaron grupos determinados y se estudiaron minuciosamente las encuestas. Los hogares norteamericanos, azarosamente seleccionados, fueron interrogados a fin de que respondieran a un conjunto de preguntas acerca de sus preferencias artísticas. Los resultados son calificados como estadísticamente exactos «dentro de un margen de error de 3,2 % con un 95 % en el nivel de fiabilidad». La muestra fue estratificada según Estados. Se observó la proporcionalidad por géneros. Y las mismas respuestas constituyen una pieza de sociología estética singularmente interesante. El azul, por ejemplo, es de lejos el color favorito en los Estados Unidos (44 %), el más atrayente para la población masculina blanca de los estados del centro entre cuarenta y cuarenta y nueve años de edad, conservadores, que ganan entre 30.000 y 40.000 dólares anuales, y que no van jamás al museo. En una encuesta análoga, pero con riesgo monetario mayor, los fabricantes de M&M emprendieron el cambio de la variedad de la cobertura de colores adicionando un nuevo matiz, e intentaron averiguar cuál era el color preferido que, supongo que sin sorprender a nadie, resultó ser el azul. La atracción del azul decae a medida que aumenta el nivel de instrucción, pero el color negro crece su atracción a medida que los ingresos descienden: la gente con ingresos menores a 20.000 dólares son tres veces más tendentes a preferir el negro que aquellos cuyos ingresos superaban los 75.000 dólares, quienes son tres veces más propensos al verde que aquellos que ganan menos de 20.000 dólares. Los consumidores de M&M no parecen ser de la clase de más de 40.000 dólares al año de ingresos, aunque el ingreso de las cuidadoras de niños y similares es probablemente arbitrario. Basándose en esta masiva suma de datos, Komar y Melamid produjeron lo que se tituló *America's Most Wanted*, una pintura que incorpora tantas cualidades preferidas como el artista pueda adoptar en un único lienzo.

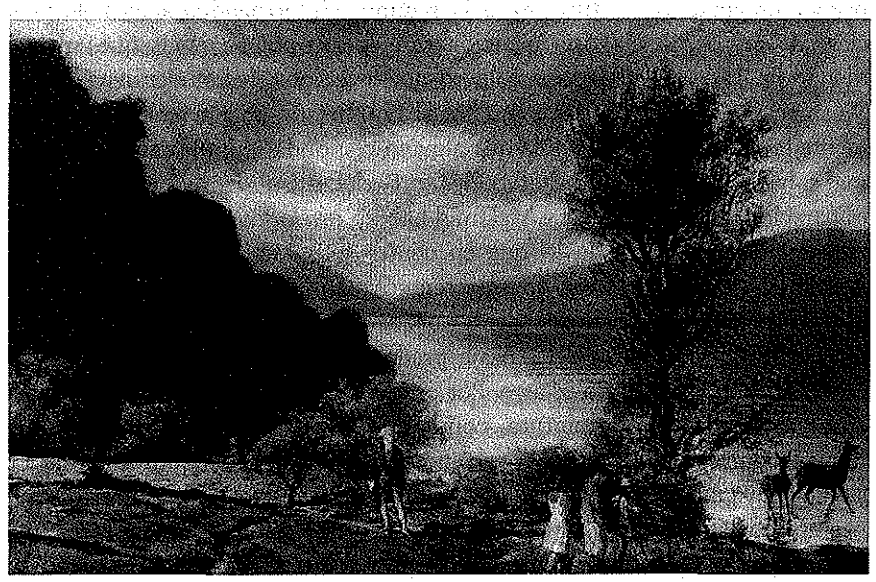
Casualmente, la sección de crítica de libros de *The New York Times*, del 15 de enero de 1995, advierte que «el nuevo best-seller» de Doris Mortman, *True Colors*, tiene «todo lo que usted busca en una novela», y enumera: «familia, amor, traición, rivalidad, talento, triunfo». La novela trata sobre un artista —la foto de la portada muestra un vaso con pinceles y algunos tubos torcidos puestos sobre una pieza de manufactura exótica—. «*True Colors* lo arrastra dentro de la escena del arte internacional donde las intensas presiones del éxito compiten con los profundos dictados del corazón.» Vale la pena reflexionar acerca de alguien que desee iniciar una encuesta tratando de encontrar lo que la gente busca en una novela, pero según mi opinión la mayoría de las personas prefieren novelas que provienen de fuentes diferentes a las que muestran las encuestas de opinión científicamente impecables; buscan la novela que venga del corazón, de las tripas, o al menos de la experiencia del novelista y mi impresión —seguramente basada en la intuición más que en la ciencia— es que en el momento en que uno aprendió que «todo lo que se busca en una novela» está en la novela sólo porque se lo busca allí, se puede perder el interés en ella. Esto, por supuesto, puede ser clasificado: lectores de al menos dos tipos de novelas —de romance y pornográficas— están probablemente interesados sólo en última instancia en la complicidad con una fórmula y no les interesa para nada la creatividad. La cuestión interesante es en qué medida esto es verdad para las pinturas. El artista, cuyos pinceles y tubos de pintura uno puede ver en la portada de «la novela más buscada» no podría ser realmente un artista cuyas pinturas son lo que son porque el pueblo quiere que sean así. Debe ser aproximadamente de la otra manera: que la gente las

quiera por ser de esa manera porque el artista es algo así como un gran éxito en el «mundo del arte internacional». La «novela más buscada» no podría ser una en la cual el artista práctico, héroe o heroína, se inspirara en encuestas de opinión: la inspiración artística va de la mano con el anhelo romántico, con la búsqueda del amor verdadero, temas de los que debe ocuparse la novela más buscada.

En estas condiciones hubiera sido interesante haber preguntado a la gente si preferían pinturas que fueran resultado de hallar lo que ellos más buscaban en una pintura o pinturas en las que el artista actuase a partir de su inspiración. La masa —hablando sin el apoyo de la evidencia científica— quiere artistas que sean como Buchumov, un pintor ficticio inventado por Komar y Melamid en un momento anterior de su carrera, y en cuyo nombre pintaron cierta cantidad de paisajes excesivamente simplones y llevaron un diario romántico. Mi opinión, entonces, que puede tener cierto mérito, es que la pintura más buscada es incompatible con lo que la mayoría de la gente busca de una pintura. Aunque puede ser diferente de lo que la mayoría de la gente quiere en una pintura. Cualquiera sea el caso, nunca vi *True Colors* en la lista de libros más vendidos en *The New York Times*. Infiero que algo puede ser una «novela best-seller» sin llegar a ser la más vendida. Un «best-seller» es un tipo de novela, definida por su contenido. Mi intuición paralela es que algo puede ser «la pintura más buscada» aunque nadie la quiera.

Tengo un recuerdo muy vívido de la carnavalesca exhibición inaugural de *The Most Wanted Paintig* en el Museo de Arte Alternativo de Broadway. Yo conocía la evolución hecha por los artistas para llegar a esta obra, porque había sido emprendida con el subsidio del apartado de ciencia social de *The Nation*, y me encontraba bastante bien informado por quienes habían trabajado con Komar y Melamid. Aunque hay pocos secretos en el mundo del arte, y la muchedumbre era considerable. Todos fueron a ver lo que los estadounidenses deseaban más profundamente en la intimidad de sus corazones estéticos, si es que era exacta la investigación. Aunque dada la calidad de las preguntas fuera difícil imaginarla parecida a *Who's Afraid of Red, Yellow, and Blue* de Barnett Newman, o *Elegy for the Spanish Republic* de Robert Motherwell o *Number 16* de Mark Rothko, era mostrada como la ejemplificación de lo que América más deseaba de una pintura. Habría sido necesario un tipo distinto de investigación para mostrar qué consideraba el mundo del arte como la pintura más buscada. Aquella noche el público, que bebía vodka azul (consagrando el triunfo del azul en el palio cromático) e intercambiaba chismes y frases ingeniosas, era un grupo de espectadores algo diferente, un público que sentía cierta superioridad respecto a la estética propia de los hombres y mujeres comunes presuntamente objetivados en la «genuina pintura al óleo» en el marco dorado. ¿Sin embargo, el señor o la señora Cualquiera, si es que soñaban con pinturas, hubiera exclamado frente a su presunta pintura soñada?: «¡Ésta es!».

En términos de su estilo pictórico, pienso que *Most Wanted Painting* de Komar y Melamid realmente debe representar aquello que desea la gente que «no sabe mucho de arte pero sabe lo que quiere». Está ejecutada en lo que se puede llamar un estilo Hudson River Biedermeier modificado —con alrededor de un 44 % de azul— y muestra figuras en un paisaje. Sorprendentemente, Komar y Melamid habían dirigido encuestas y pintado la *Most Wanted Painting* en varios países, desde Rusia y los países escandinavos hasta Francia y Kenia, y ahora China, donde, tal como escribí, los encuestados fueron seleccionados en una inspección puerta a puerta, porque la distribución de los teléfonos en China podía afectar los resultados. Las conclusiones fueron sorprendentemente congruentes, en el sentido en que las *Most Wanted Painting* de cada país son parecidas, salvo en unos pocos detalles, a todas las *Most Wanted Paintings* de todos los otros países. Hay menos azul, pero más saturado en *Russia's Most Wanted*. No está muy claro a lo que se quiere parecer *China's Most Wanted*, pero asombra que fuera producido por Komar y Melamid en algo que recuerda a una acuarela Sung. Es digno de comentario el hecho de que esas poblaciones azarosamente seleccionadas alrededor del mundo «más buscado» se vean representadas en pinturas en el genérico estilo realista internacional que los artistas inventa-



America's Most Wanted (1994), de Vitaly Komar y Alexander Melamid. Cedido por Ronald Feldman Fine Arts, Nueva York. Crédito de la fotografía: D. James Dee.

ron para *America's Most Wanted Painting*. Cuando les sugerí que las pinturas eran muy similares, los artistas estuvieron de acuerdo, señalando que esas diferencias nacionales se iban a exponer en *Least Wanted Painting*. Invariablemente abstracta y usando ángulos agudos, variaría en colores desde el dorado, anaranjado, malva, o fucsia —para recoger el fondo de la escala cromática de Kenia— y sus tamaños también diferirían. *America's Least Wanted Painting* es pequeña y humilde, la *Most Wanted* francesa es grande e insípida. Pero el estilo no varía, las diferencias nacionales se muestran en los detalles. La pintura más buscada, hablando transnacionalmente, es el paisaje del siglo XIX, el tipo de pintura cuyos descendientes adulterados decoran los calendarios desde Kalamazoo a Kenia. El paisaje con 44 % de azul con agua y árboles debe ser un universal estético *a priori*; es lo que a cualquiera le viene a la mente cuando piensa en arte, como si el modernismo nunca hubiera ocurrido.

Es posible afirmar, por supuesto, que el concepto de arte que cualquiera maneja *fue* formado por los calendarios, incluso en Kenia, lo que hoy constituye una especie de paradigma de lo primero que piensa cualquiera cuando piensa sobre arte. La psicóloga Eleanor Rosch y sus asociados desarrollaron una rama de la psicología entendida como una teoría categorial, basada en la forma en que es suministrada la información.[20] La mayoría de la gente responderá «tordo» cuando se le dice que nombre un pájaro y «perro» cuando que se le solicita que nombre un animal. Pocos responderán «negreta» a la primer pregunta o «*ardwaark*» a la segunda. Interrogados acerca de una clase de perros, la mayoría mencionarán «perro policía» más que «perro tibetano». Los norteamericanos, pero no los chinos, responderán «George Washington» cuando se les pregunte el nombre de una persona históricamente famosa. No es plausible que alguien responda «hipopótamo» a «animal salvaje»: las respuestas habituales son «elefante», «león» y «tigre». Esto es parecido a lo que Komar y Melamid habían revelado: no se trata de lo que la gente prefiera sino de lo que encuentra más familiar en las pinturas. Apostaría que la población no representativa en la exhibición comparte los mismos paradigmas. Esto sucedería porque cuando algo se desvía significativamente de la historia del paisaje predominantemente azul, la respuesta espontánea es que eso no es arte. Por ejemplo, por qué los keniatas podrían elegir el mismo tipo de pintura, considerando que más del 70 % de ellos habían contestado «africano» a la pregunta, «si tuviera que elegir de la siguiente lista, ¿qué tipo de arte podría decir que prefiere?». Las otras opciones eran asiático, americano y europeo. No hay nada en el arte africano mínimamente parecido al paisaje con agua al estilo Hudson River Biedermeier. Pero tal vez puede ser exacto si digo que fue en esas imágenes que los keniatas aprendieron el significado del arte. No es un accidente que en el

cuestionario de Kenia, en respuesta a la pregunta de qué tipo de arte popular tenían en sus casas, el 91 % mencionara calendarios impresos (aunque honestamente, el 72 % mencionó «impresos o pósters»).[21]

Las diferencias aparecen en las figuras con las que se pueblan dichos paisajes, y es aquí que Komar y Melamid empezaron a ser maliciosos. Considerando que la gente prefiere los paisajes y pinturas con famosos, Komar y Melamid les dieron paisajes con personajes famosos en ellos. Hubiera sido poco probable que el más querido a los rusos fuera George Washington, o Jesucristo para los chinos, o Napoleón para los keniatas, y esto sucede porque las diferencias nacionales empiezan a aparecer —y eso propicia la malicia—. La gente, por ejemplo, prefiere las pinturas con animales, y especialmente con animales salvajes, pero difícilmente se les hubiera ocurrido que lo que querían era un paisaje con un personaje notorio y un animal salvaje, a menos que hubiera alguna conexión interna entre el personaje famoso y el animal, como entre Sansón y el león, Pasifae y el toro o Jonás y la ballena. George Washington y un hipopótamo no están relacionados por circunstancias externas, dado que si se trata de lograr una pintura realista no pueden compartir el mismo contexto pictórico. Ambos no pueden coincidir en el mismo nivel de uno de los esquemas de Rosch, ya que Washington podría ser el paradigma del personaje famoso pero el hipopótamo está lejos de ser el paradigma del animal salvaje (aunque incuestionablemente sea salvaje). Colocar a Washington junto a una familia norteamericana típica en ropas deportivas, viola otra ley de coherencia: viola la unidad de tiempo.

Lo que es insólito acerca de *America's Most Wanted* es que no puedo imaginar a nadie al que realmente le pueda gustar como pintura, y menos a alguien de esa población promedio cuyo gusto se supone que refleja. Nadie que quiere una pintura de animales salvajes o una pintura de George Washington busca una pintura de George Washington y de animales salvajes. Komar y Melamid transformaron las disyunciones en conjunciones, y la conjunción puede ser desagradable incluso aunque los conjuntos sean agradables, tomados de a uno. Usando un paralelo político se podría decir que cada uno querría cortar los impuestos, eliminar el déficit federal, tener servicios gubernamentales eficientes con pocas regulaciones gubernamentales, pero no es claro que se puedan tener todas esas cosas al mismo tiempo. «Contract with America» del presidente de la Cámara de Senadores Newt Gingrich es la contrapartida política de *Most Wanted Painting*. En esto puede haber o no una parábola de filosofía política, pero se supone que la pintura refleja la curva de utilidad estética integrada de todos cuando en realidad no refleja la curva de utilidad estética de nadie. La pintura tiene una estructura semejante a la de un rompecabezas confuso, cuyas pie-

zas han sido introducidas sin ninguna articulación dentro del mismo marco de unión. Pero a diferencia del rompecabezas, no hay solución. No hay otra explicación aparte de ser la primera pregunta en un cuestionario. Nada tiene relaciones en términos de causalidad o sentido. Como «Contract with America», debe ser básicamente incoherente, y mi punto de vista es que una vez registrado el hecho de que el estilo es lo que gusta a todos, la pintura será rápidamente despreciada por su incoherencia. Si se les hubiese preguntado sobre si preferían la coherencia sobre la incoherencia en una pintura, no se podría haber pintado nunca la *Most Wanted Painting*.

En inglés americano la expresión «más buscado» (*most wanted*) se emplea para describir a los criminales cuya captura es considerada de máxima prioridad por el FBI, no a la lista de deseos de la National Gallery. En todo caso, la pintura «segunda más buscada» no sería, por decir, *Blue Boy* de Gainsborough o la *Mona Lisa*, sino una pintura de Komar y Melamid que incorpore las calidades estéticas consideradas en segundo lugar. De hecho, *America's Most Wanted* pertenece a una lista que sólo incluye pinturas de Komar y Melamid basadas en los mismos datos. Como pintura no tiene en absoluto lugar en el mundo del arte. Lo que hace que tenga un lugar en el mundo del arte es la pieza performativa de Komar y Melamid que es la encuesta de opinión, la pintura, la publicidad, etc. *Esa* obra es probablemente una obra maestra. *Esa* obra es acerca del arte del pueblo sin ser ella misma para nada arte del pueblo. Esa obra es «posmoderna, humorística e icónica», como dijo un observador, que es, por derivación, la misma *Most Wanted Painting*. Tal como afirma Hudson River Biedermeier la obra de arte muestra inequívocamente en términos de expresión la nostalgia de esos maravillosos artistas, pero desde el punto de vista de la identidad exhibe la verdad de que estamos exiliados para siempre de la tierra materna estética donde pintar pinturas bonitas ha sido el imperativo artístico definitorio. También muestra de qué poco nos sirven nuestros ojos para buscar un camino en el mundo del arte de la posmodernidad. Pero finalmente nos muestra qué grande es la distancia entre el arte de hoy y la gente, desde el punto en que comenzó la pérdida, su gusto está capturado en *Most Wanted Painting*. Las disonancias en la pintura son índices de esa distancia.

He discutido dos clases de artistas trágicos y dos clases de artistas cómicos. Van Meegeren es trágico porque sentía que podía alcanzar el éxito sólo pintando como Vermeer, pero en el momento en el que se le reveló la verdad falló porque era un falsificador. El artista que aprendió a pintar como Rembrandt descubrió que en el mundo no había lugar para sus dones. Se puede ser parte del arte presente y pintar como Rembrandt sólo si, como Russell Connor, uno puede hacerlo desde la perspectiva de la mención más que del uso, y en espíritu de burla. Los verdaderos héroes del período posthistórico son los artistas que son maestros de todos los estilos sin tener un estilo pictórico en absoluto, señaladamente Komar y Melamid, cuyo temperamento fue anticipado por Hegel en su discusión de la comedia: «La llave maestra es el buen humor, una segura y descuidada alegría a despecho de todo fracaso e infortunio, la exuberancia y la audacia de una locura fundamentalmente feliz, la necedad y el temperamento en general».[22] Mi impresión es que esas formas de tragedia y comedia artística definen el fin del arte, la que en sí misma por supuesto no es la tragedia que suena como debiera ser, sino más bien como la escena de los tipos de comedia que la ejemplifican. La comedia de Connor, o la de Komar y Melamid, parece ser divertida, pero no es esencial a la comedia que tenga que ser divertida, sino que sea feliz. Es totalmente coherente que el tipo de comedia que es el fin del arte, se pueda expresar en tragedia de modo trágico, como hace Gerhardt Richter cuando pinta, en fotografías borrosas o malas de las que se ha apropia, la muerte violenta de los líderes de Baader-Meinhof: la comedia está en los medios y no en el tema.

«Ahora, con el desarrollo de los tipos de comedia hemos alcanzado el verdadero final de nuestra reflexión filosófica»,[23] escribió Hegel en el penúltimo párrafo de su colosal filosofía del arte. También a mí me interesa hacer de éste el fin de mi pesquisa. La historia del arte es una verdadera épica, y la épica por su naturaleza termina, como la *Divina Comedia* de Dante, con notas de brillo final. ¿Cuántas obras filosóficas no sólo tienen finales sino finales felices? Con toda esta felicidad, debería ser maravilloso si ésta fuera la Edad Dorada del arte, pero probablemente las condiciones de la comedia sean la garantía de la tragedia, si al final significa que la nuestra no es una Edad Dorada. ¡No se puede tener todo!

Notas

1. David Carrier, «Gombrich and Danto on Defining Art», *Journal of Aesthetics and Criticism* 54, nº 3, 1995, pág. 279.

2. «Un término puede ser visto de dos maneras, como una clase de objetos (que sólo tiene un miembro), o como un conjunto de atributos o características que determinan a los objetos. La primera fase o aspecto se llama *denotación* o *extensión* del término, mientras que la segunda se llama *connotación* o *intensión*. Mientras la extensión del término filósofo es «Sócrates», «Platón», «Tales» y similares su intensión es «amante de la sabiduría», «inteligente» y otras» en Morris S. Cohen y Ernest Nagel, *And Introduction to Logic and Scientific Method*, Nueva York, Harcourt, Brace and Company, 1934, pág. 31. La distinción es habitual en los textos de lógica tradicionales.

3. E. H. Gombrich, *The Story of Art*, Londres, Phaidon, 1995, pág. 15 (trad. cast.: *Historia del arte*, Madrid, Debate, 1997).

4. «Hay una cantidad inmunda de libros —que no leo— sobre Marcel Duchamp y sobre todo ese asunto de cuando envió un orinal a una exposición y la gente dijo que había "redefinido el arte"... ¡Qué trivialidad!», E. H. Gombrich, *A Lifelong Interest: Conversations on Art and Science with Didier Eribon,* Londres, Thames and Hudson, 1993, pág. 72. Pienso que lo que quiso decir fue «varios libros inmundos», y entonces, hablando a lo Nabokov a lo que Carrier y yo somos adictos, me hizo saber que no leyó *The Transfiguration of the Commonplace.* O la leyó lo suficiente para considerarla trivial.

5. George Dickie, «Defining Art», *The American Philosophical Quarterly* 6 (1969), págs. 253-256. Dickie ha pulido su definición original a lo largo de los años. Para una bibliografía completa de sus textos y los de sus críticos, véase Steven Davis, *Definitions of Art,* Ithaca, Cornell University Press, 1991.

6. G. W. F. Hegel, *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Arts,* Oxford, Clarendon Press, 1975, II (trad. cast.: *Estética,* Barcelona, Península, 1989).

7. Véase, para una discusión detallada, mi artículo «The Art World Revisited», en *Beyond Brillo Box: The Visual Arts in post-Historical Perspective,* Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1992.

8. Heinrich Wölfflin, «Foreword to the Sixth Edition», *Principles of Art History,* Nueva York, Dover Books, 1932, pág. ix (trad. cast.: *Conceptos fundamentales de la historia del arte,* Madrid, Espasa-Calpe, 1997).

9. E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation,* Princeton, Princeton University Press, 1972, pág. 388 (trad. cast.: *Arte e ilusión,* Madrid, Debate, 1998).

10. En Karl Popper, *The Open Society and its Enemies,* Princeton, Princeton University Press, 1950, esp. cap. 12 (trad. cast.: *La sociedad abierta y sus enemigos,* Barcelona, Paidós, 2000).

11. Wölfflin, *Principles of Art History,* págs. viii-ix (trad. cast.: *Conceptos fundamentales de la historia del arte,* Madrid, Espasa-Calpe, 1997).

Professor Arthur Danto Showing the Peak of Late 20th Century Philosophy to his Colleague, Dr. Hegel, de Anthony Hayden-Guest. Reproducido con autorización de Art & Auction, junio de 1992.

Índice analítico y de nombres

Abstracción del campo de color, 31-35, 159
Abstracción formal vs. material, 95
Abstracción geométrica, 35
Abstracción material vs. formal, 95
Abstracción pospictórica, 125-126
Academia nacional de dibujo, 54, 142
«Action Painting», 170
Afinidad temporal, 225-228, 229-230, 232-233, 233-235
Afinidades entre obras de arte, 64-65 182-184, 189, 225-228
«After Abstract Expressionism» (Greenberg), 117
«Ahora», 155
Alemania, 150
Alloway, Lawrence, 65, 151
America's Most Wanted (Komar v Melamid), 242, 237-239
Analogía de la bujía, 95, 105-106
Analytical Philosophy of History (Danto), 60 n., 12, 65, 147
Antifundacionalismo, 88
Antoni, Janine, 210
Antropología, 130-131
«Approaching the End of Art» (Danto), 39 n.1
Apreciación del arte, 167, 215, 205
Aprendizaje del lenguaje, 77
Archimboldo, Giuseppe, 186
Arensberg, Walter, 106
Arman, 122
Armory show de 1913, 27, 145, 179
Arquitectura, 37, 69-70, 128, 185
Arte e ilusión (Gombrich), 70, 222
Art News, 85-86, 147
Arte, 25-26, 29, 30-32, 34-37, 38-39, 45-46, 48-51, 52-58, 63-64, 67-70, 83-91, 93-94, 99,105, 107-108,117-120,127-129, 131-132, 134-137, 148-149, 205, 206, 208, 210, 108, 149-151, 160, 169-170, 182, 203-204, 206-213, 210-213, 222
Arte abstracto, 31, 57, 75, 95-96, 108-109, 142, 144-146, 171-172, 173, 179-180
Arte africano, 67, 116, 130-131, 133-134
Arte antiguo, 57
Arte apropiacionista, 34, 37
Arte azteca, 131, 139
Arte barroco, 186-187, 226-227
«Arte basado en la comunidad», 205-206, 208-210, 210-213, 214
Arte chino, 64, 70
Arte comercial, 115
Arte comestible, 210
Véase también We Got It!
Arte como arte, 49
Arte conceptual, 35, 38, 162-163
Arte contemporáneo, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 37, 41 n.15, 38-39,38, 39, 209
Arte cristiano, 40 n.2, 40 n.3, 84
Arte de calendario, 239, 240
Arte de la Contrarreforma, 243 n.13, 226-227
Arte de Oceanía, 116
Arte decorativo y Salón de París, 86
Arte del Nuevo Mundo, 131, 137
Arte devocional, 40 n.2 y n.3, 68, 84-85
Arte europeo, 67, 116
Arte figurativo, 58
Arte mexicano, 93, 131, 136
Arte minimalista, 35, 193
«Arte objetual», 160
Véase también Objetos de arte
Arte occidental, 58, 65, 116
Arte oriental, 58
Arte performativo, 119, 211, 213, 241-242
Arte pop, 35, 46, 59, 64-65, 99, 112, 113, 127, 141-156
Arte posmoderno, 33, 34, 161
Arte posthistórico, 34-37, 38, 51, 58, 59, 62, 65, 66, 67, 68, 69, 135-137, 145-147, 149, 150, 159-160, 161, 171-174, 194-197, 210-211, 212, 213, 223-226, 236, 242-243

Arte povera, 35
Arte primitivo, 58, 130-131, 186
Arte público, 207
Arte puro vs. impuro, 31-32, 89, 92, 93, 137, 161
Arte rococó, 186-187
Arte Sots, 150, 154
«Arte y Ciencia» (Stokes), 182
Arte «verdadero», 48-50, 51, 56, 67
Artforum, 51
Artista, artistas, 26, 35-36, 43-44, 69, 70, 137, 150-151, 169, 170, 171-174, 182-183, 195, 242
Artistas afroamericanos, 171
Artistas de Moscú, 48, 162, 171-172
«Artistas olfativos» (Duchamp), 162
Artschwager, Richard, 189
Ash Can, 143, 145
Ashbery, John, 182
Austin, J. L., 153
Autoconciencia, 28-29, 37, 50, 88, 89, 90-92
Auto expresión, 165
«Avant-Garde and Kistch» (Greenberg), 93
Azulejos de Damasco, 203, 204, 214

Bakery Confectionary, and Tobacco Workers' International Union of America
— Local 552: *We Got It!*, 206-207, 208-209, 210, 211-212, 213-214
Banquete (Feuerbach), 230-232
Barnes, Albert, 131, 132
Barr, Alfred, 143
Bartlett, Jennifer, 180
Batalla de Jena, 54
Baudrillard, Jean, 167
Beatles, 150
Beaux Arts, academia (París), 142
Beckson, Bill, 182
Belleza, 103-105, 106, 118-119, 132
— *Véase también* Estética
Bellini, Giovanni, 128
Bellori, Giovanni, 230
Bellows, George, 106
Bellting, Hans, 25, 26, 27, 29, 33-34, 39, 40 n.1, 40 n.2, 40 n.3, 41 n.15, 47, 73, 84-85, 88-89, 180
Benglis, Linda, 35
Benjamin, Walter, 162-167
Bennett, Gary Knox, 161
Berenson, Bernard, 128, 131-132, 137 n.4, 185
Berlín, 49, 52-53
Bernini, Giovanni, 226, 227, 229
Beuys, Joseph, 36, 112, 149, 200, 210-211, 212
Bidlo, Mike, 24, 34
Bienal de Estambul, 225
Bienal de Johannesburg, 45
Bienal de Venecia, 59 n.1
Bildungsroman, 27
Black Painting (Reinhardt), 42
Blakelock, 95
Blunt, Wilfred Scawen, 78
Bois, Yves-Alain, 46, 60 n.3
Botticelli, Sandro, 226, 229
Boucher, François, 86
Box with the Sound of its Own Making (Morris), 108, 121-125, 194
Brancusi, Constantin, 95, 185
Braque, Georges, 51, 95
Brenson, Michael, 205-206, 214, 211
Breton, André, 186
Brillo Box (Warhol), 35, 36, 46, 56-58, 94, 113, 135, 147, 148, 194, 204, 219-220, 221, 222
Bronzino, Agnolo, 185
«Bulldozer» show, 163
Buren, Daniel, 26, 162, 154

Cage, John, 184
Calidad, 109, 210-211.
Véase también Estética
Cambio de paradigma, 51-52
Cambio revolucionario, 115, 171-172, 212
Cambios culturales, 45-46
«Camp», 33-34
Canaday, John, 110, 146
Capital (Marx), 58
Caravaggio, 227
Caricaturas, 173, 174
Véase también Tiras cómicas
Caro, Anthony, 125
Carrier, David, 219-220, 221
Carroll, Noel, 190, 197 n.14
Castelli, 147
Castiglione, Padre, 64
Cedarquist, John, 163
Cellini, Benvenuto, 70, 137
Censura, 208-209
Centro Pompidou (París), 213
Cervantes, Miguel de, 228
Cézanne, Paul, 28, 76, 78, 95, 96, 107, 186
Chagall, Marc, 38
Chardin, Jean-Baptiste, 186, 187
Chicago, Instituto de Arte, 206-207, 208-209, 211, 212, 214
«Chinese Red 33 x 33» (Hafif), 196-197, 198
Chomsky, Noam, 29, 41 n.11
Christo, 208

Ciencia, 71-72, 167-168
Cimabue, Giovanni, 83
Cixous, Helene, 171
Clasicismo francés, 74-75
Colección Barnes, 104
Colección Panza, 38
Coleccionar arte, 44, 79, 126, 165-166, 172-173
Colegio Moore de arte y diseño, 185
Colescott, Robert, 173, 174
Collage, 28
Collages Gauloises, 64-65
Colonia (Alemania), 17, 18
Colonialismo, 116
Color, 184
Colorito y disegno 53
Comparación perceptiva, 75-77
Complejidad y contradicción en arquitectura (Venturi), 34
Comunidad, 192-193, 208-209
Concepto de arte, 30-31, 35, 36, 37-38, 38-39, 52-58, 59, 69, 70, 88, 108, 112, 117-120, 127-129, 135-137, 147-150, 161, 210-212, 214, 220-224, 240
«Conceptos estéticos» (Sibley), 187
Condicionales contrafácticos, 123
Cone, Etta y Claribel, 78-79
Confucio, 64, 80 n.1
Connor, Russell, 233, 242, 334
«Contract with America» (Gingrich), 241
Correggio, Antonio da, 86, 189, 190
Courbet, Gustave, 227
Crimp, Douglas, 161, 162, 163, 167-169, 172, 177, 178, 194-195
Cristo en la cara de Emaús (Van Meegeren), 232
Cristo en la casa de María y Martha (Vermeer), 232
Criterio de verificabilidad, 167-169
Crítica de arte, 47-48, 49-50, 50-51, 59, 68-69, 69-70, 73-74, 74-79, 83, 85, 86-87, 88-89, 92-93, 95, 108, 106-117,119-120, 129-130, 130-131, 132-135, 147-148, 164-165, 169-171, 171-172, 177, 185, 197-199, 219-224
Crítica de la razón pura (Kant), 31
Crítica del juicio estético (Kant), 107
Crítica moral, 59, 90-92
Crítica posmoderna francesa, 171
Crítica posmoderna, 169-171, 222-223
Crítica social, 205-206
Crítico de arte, 47, 51, 147
Crivelli, Carlo, 128, 131-132, 137 n.4
Cuadrado negro (Malevich), 192
Cuadrado rojo (Campesino) (Malevich), 195
Cualidad Q, 186-188
Cubismo,46, 50, 55, 60 n.3, 86, 75-77, 143
Cubo-futurismo, 48
Cuevas de Lascaux, 84
Cultura, 87, 90-92, 117-118
— *Véase también* Multiculturalismo
Cultura pop, 151-152
Culture in Action (Instituto de Arte de Chicago), 205, 206-207, 208, 209, 211, 212, 214
Comisariado, 207

Dadaístas, 27, 48, 86
Daguerre, Louis, 97
Dalí, Salvador, 164-165, 177 n.4, 129
Danto, Arthur, 26, 39 n.1, 46, 47, 60 n.2, 60 n.4, 65, 80-82 n.4, 147, 148, 149, 152, 156 n.8, 185, 194, 196, 198, 209, 215 n.6, 215 n.6, 219, 221
Danza, 58
Das Ende der Kunstgeschichte (Belting), 39 n.1
Davies, Martin, 128
Davis, Stuart, 145
«De gustibus non est disputandum», 132
De Kooning, Willem, 113, 125, 126, 141, 146, 147, 187
De Pereija, Juan, 111
Decoración, 35, 55-58, 83-84, 85-86
Dédalo, 50
Definiciones de arte, 49, 56, 58, 59, 68-69, 72, 93-94, 95-96, 210-213, 222-224
— *Véase también* Concepto de arte
Degas, Edgar, 169
Dejeuner sur l'herbe (Manet), 230
Delacroix, Eugene, 53, 86
Delaroche, Paul, 97, 164
Derain, André, 75, 79
Derrida, Jacques, 77, 80, 171
Descartes, René, 28-29, 30-31, 56
Desconstruccionistas, 172-173, 174-175
Descripción de eventos, 46, 60 n.2
Desnudo, 142-143
Di Credi, Lorenzo, 226
Dick Tracy, 65
Dickie, George, 59, 127, 148, 149, 150, 173-177, 220, 221, 243 n.6
Don Quijote, 227-228
Duchamp, Marcel, 106, 107, 129, 134, 156, 164, 210, 211, 214, 220, 221, 222, 243 n.4
Durero, Alberto 131-132, 137, 163, 225
Eakins, Thomas, 142, 143
Edad de los manifiestos, 51-53, 55-56, 59, 68, 92-93

Educación artística, 173, 193-194
El fin de la modernidad (Vattimo), 39n.1
El giro lingüístico (Rorty), 40 n.10
El Greco 189
El Juicio Final (Miguel Ángel), 193
El mundo como voluntad y representación (Schopenhauer), 103
El poder de las imágenes (Freedberg), 89, 100n.
Elegy for the Spanish Republic (Motherwell), 238
Eliot, T. S., 105 n.14, 193, 197
En las ruinas del museo (Crimp), 169
Encarnación de sentido, 220-221
Encounters and Reflections (Danto), 39 n.1
Engels, Federico, 58-59, 66, 67, 151
Ensayo sobre el entendimiento humano (Locke), 90
Ensigne de Gersaint (Watteau), 113
Entelequia, 128
«Era del arte», 25-26, 39 n.1, 40 n.2, 46-47, 84-85
Eribon, Didier, 188
Ernst, Max, 28, 129
Escritura, 58
Escuela de Francfort, 40 n.1
Escuela de Nueva York, 64, 92, 141-142, 190
Escuela de París, 188
Escuelas de arte, 43-44
Escultura, 70-71, 124, 125, 177
Esencialismo, 92, 117, 219-224
Especialización
— arte posthistórico y, 137
«Espíritu», 48, 51, 119, 128, 148
Estadio posrelato, 174-177, 199
— *Véase también* Arte posthistórico
Estética, 47, 54-55, 75, 99, 103-105, 107-108, 108-109, 113, 116-117, 118-119, 129, 132-135, 177, 186-188, 193-194, 228-229, 236
Estética participativa, 208
Estética vs. crítica histórica, 197
Estilo del arte, 33-34, 59, 66, 68-69, 75-77, 168, 186-188, 190, 225-228
Estilo lineal vs. *malerisch*, 187
Estilo lineal vs. pictórico, 226-227
«Estilo y medio en las imágenes cinematográficas» (Panofsky), 161-163
Estructuras lingüísticas, 29, 40 n.10, 40 n.11
Etiqueta de sopa Campbell, 113, 152
Experiencia, 109-112, 152-153
Experiencias transformadoras, 203-205, 206, 233-235
Exposición dadá, 49
Exposición Spoleto-USA, 209
Exposición «Primitivism and Modern Art», 116, 143, 190
Exposiciones, 45-46, 48, 60 n.5, 198
Exposiciones bienales, 45-46, 59
Expresión, 87-88
Expresiones, 231
Expresionismo, véanse Expresionismo abstracto; Neoexpresionismo
Expresionismo abstracto, 31, 35, 46, 55, 64, 111-112, 124-126, 141-142, 145, 146, 153, 188
Extensión, 220, 243 n.2

Falsificaciones , 231-233
Farbung, 221
Fauvismo, 50, 143
Fedro (Platón), 90, 100 n.9
Feminine Mystique (Friedan), 149-150
Feminismo, 199, 219, 223
Feuerbach, Anselmo, 230-231
Feyerabend, Paul, 227, 228
Filosofía, 28-29, 30, 35-36, 37-38, 40 n.10, 52-58, 88, 89, 103-104, 129-130, 134-137, 146-156, 161, 167-169, 174, 213, 219-224
Filosofía de la Historia, 65
Fiorentino, Rosso, 189
Fondos gubernamentales, 104, 208
Foster, Hal, 31, 32
Fotografía, 97, 164, 165, 169-171, 174, 199
Fotomontaje, 165
Foucault, Michel, 171
Fragonard, Jean Honoré, 86
Frankenthaler, Helen, 125
Freedberg, David, 89, 106 n.4
Freeman, Phyllis, 50
Frege, Gottlob, 221
Fried, Michael, 125
Friedan, Betty, 150
Fronteras temporales, 47
Fry, Roger, 74-75, 77, 78, 79, 86, 87, 131, 144
Futuro, 124-127, 141-142, 189-190, 228, 231-232

Galería, 54, 142, 296
Galería de arte de este siglo, 93, 111
Galería Green, 147
Galería Janis, 146, 147
Galería Municipal de Turín (Italia), 203, 204
Galería Sidney Janis, 146
Galería Stable (Nueva York), 46, 56, 147
Galerías, 43-44
Galerías Grafton de Londres, 74, 75, 79
Gauguin, Paul, 30, 85, 86

Gehry, Frank, 34, 223
Genealogía de la moral (Niezstche), 105
Género, 67
Genio, 103, 111
Gérôme, Jean Léon, 142
Giacometti, Alberto, 129, 190
Gilot, Françoise, 50, 51
Gingrich, Newt, 154, 241
Giotto, 64, 72, 73, 74, 83, 227, 229
Girlie Show (Hopper), 143
Gnaw (Antoni), 210
Gombrich, Sir Ernst, 70-72, 84, 188-189, 220, 222, 243 n.4
Gopnick, Adam, 38
Gran manera, 230
Grand Street (Danto), 39 n.1
Gray, Effie, 204
Greenberg, Clement, 29-30, 31, 36, 38, 41 n.12, 48-50, 79, 85, 88-90, 92- 94, 95, 96, 98-99, 105-117, 124-129, 132, 134, 135, 142-145, 149-161, 165, 167, 169, 177, 184, 188
Grien, Hans Baldung, 190
Grünewald, Matthias, 225
Guercino, 73, 229, 231
Guernica (Picasso), 95
Guerra civil española, 95
Guerra de estilos, 53-54, 143-144
Guerrilla Girls, 161
Guggenheim, Peggy, 112
Véase también Galería de arte de este siglo.
Guitarra (Picasso), 60 n.3
Gusto, 104-112, 115-116, 132-135, 174, 175
Gut, Schlecht vs., 105

Hafif, Marcia, 27, 51, 73, 195-198
Hare, David, 51
Hausmann, Raoul, 27
Hegel, Georg Wilhem Friedrich, 27, 31, 35-36, 40 n.5, 48, 51-56, 69, 88, 119, 148, 166-167, 174, 213, 220-222, 224
Heidegger, Martin, 53, 56, 88
Henri, Robert, 54, 142
Herejía, 51
Hermanos Carracci, 86, 189, 192
Hermanos Meisel, 208
Hesse, Eva, 35, 135, 199
«High and Low» (1990), 38
Hippias mayor (Platón), 72
Historia, 31, 48, 51, 54, 66-67
Historia de la ciencia, 71-72
Historia del arte, 26, 27, 29-38, 46-55, 58, 59, 64-65, 69-72, 75, 83-92, 99, 124-127, 131-132, 141-144, 146-156, 160, 169-171, 174-177, 183-184, 186-187, 189-190, 194, 221-229
Hitchcock, Alfred, 8
Hockney, David, 65, 151
Hoffman, Hans, 112
Holzer, Jenny, 34, 173, 174
Homo Duplex (Scully), 158
Hopper, Edward, 142-145, 151
Hopper, Jo, 144
Houseman, A. E., 119
Hoving, Thomas, 111
Hughes Robert, 171
Hume, David, 132-134

Iconología, 87, 192
Iconos, 25
Idea, 72
Identidad, búsqueda de, 151
Ideología, 50-51, 68-69, 199
Ilusionismo, 56, 58, 97, 98
«Imágenes grabadas», 85, 211
Imitación, 68, 69, 70, 87
Implicación del público en las obras de arte, 207-208
Impresionismo, 54, 59, 77, 96-98, 143
Impresionistas, 29, 230
Improvisación 30 (Cañones) (Kandinsky), 77
Independientes, 54
Individuals (Strawson), 168
Ingres, Jean, 53, 86
Instituto de arte de Chicago, 206-209, 211, 214
Intensión, 220, 243 n.2
Intolerancia 93
Investigación de mercado, 236
Investigaciones filosóficas (Wittgenstein), 153
Invisibilidad de los eventos, 46
Irigaray, Luce, 171
Irwin, Robert, 199
«La calidad es una idea pasada de moda?» (Brenson), 211
Los pintores italianos del renacimiento (Berenson), 128

Jacob, Mary Jane, 209
James, Henri, 201-203, 213
«Jess», 65
Jones, Ron, 135
Judd, Donald, 194
Judíos, 211

Kahn, Louis, 128
Kahnweiler, Daniel-Henri, 40, 77-79, 87
Kandinsky, Wassily, 30, 38, 75, 77, 95, 107
Kant, Immanuel, 29, 30-31, 53, 56, 89, 104, 110, 111, 112

Kierkegaard, Soren, 196
Klee, Paul, 95
Klein, Yves, 197
Kline, Franz, 126, 141
Kojéve, Alexandre, 54
Kölnischer Kunstverein, 18
Komar, Vitaly, 67, 150, 154, 235-236, 237-239, 241-242
Korner, Tony, 207
Koselleck, Reinhardt, 124
Kosuth, Joseph, 28, 35-36
Kramer, Hilton, 107, 171
Krasner, Lee, 112
Kratera de Eufronio, 111
Krauss, Rosalind, 31, 128-129
Krens, Thomas, 38
Kruger, Barbara, 34-35, 154-156
Kuhn, Thomas, 51
Kurlov, 195

«La crisis de la pintura de caballete» (Greenberg), 94
La famille des Saltimbanques (Picasso), 64
La fenomenología del espíritu (Hegel), 27
La ideología alemana y, (Marx y Engels), 59, 66, 151
La Vie (Picasso), 205
Lacan, Jacques, 171
Lang, Berel, 39 n.1
Langer, Suzanne K., 134
Las señoritas de Avignon, (Picasso) 46, 61 n.3, 64, 133
Lawlor, Louise, 169
Le Va Barry, 35
Least Wanted Painting, 239
Lectures on Modern Idealism (Joyce), 28-29, 40 n.5, 73, 77, 83, 152-153, 183
Levin, Gail, 144
Levine, Sherrie, 34-35, 135
Libertad, 21, 32, 54, 59, 67-69, 135-137, 149, 150, 151
Lichtenstein, R., 139, 153-154
Líderes del Baader-Meinhof, 242
Likeness and Presence (Belting), 40 n.2, 40 n.3, 47, 85
Limpieza étnica, 59, 92
«Linde de la historia», 30-31, 34, 35, 48, 69-70, 127-129, 223-224
«Lingüística cartesiana», 29
Lirios (Van Gogh), 45
Literatura, 58
Locke, John, 90
Longhi, Roberto, 128
Los amores de Júpiter (Correggio), 189
Louis, Morris, 125
Lyotard, Jean-François, 171

Machinekunst, 48
Malerisch vs. estilo lineal, 187
Malevich, Kazimir, 48, 50, 186, 192, 194-195, 197
Mallarmé, Stéphane, 87
Manet, Edouard, 29, 30-31, 85, 86, 96, 99, 230
Mangold, Robert, 34, 198, 177
Mangold, Sylvia Plimack, 103
Manierismo, 30, 125, 189-192
Manifiesto comunista (Marx y Engels), 58
Manifiesto futurista, 50
Manifiesto surrealista, 50
Manifiestos, 50-53, 54-56, 59
Mantegna, Andrea, 194
Marc, Franz, 90
Marden, Brice, 192
Marginación de los museos, 212
Margolis, Joseph, 80 n.4
Marhenke, Paul, 167
Mártir, Pedro, 131
Marx, Karl, 58-59, 66, 67-68, 151
Masaccio, 64
Materialismo, 84, 85, 96, 129
Matisse, Henri, 54, 66, 78, 95
Matiushin, 48
Matriz de estilo, 188-194, 196, 197, 198-199
McKim, Mead y White, 202
Medios, 126-127, 129, 150-151, 160-161, 163, 173, 174
Melamid, Alexander, 67, 150, 154, 235, 236, 237-242
Menciones, 43-44, 46, 126, 231-232, 236-237
Merrit Parkway (de Kooning), 147
Metafísica, 39 n.1, 55, 135, 152-153, 167-169
México, 164
Miguel Ángel, 83, 137, 193
1950, año
—expresionismo abstracto en, 197-198
1990, año
—mercado del arte en, 43
—pluralismo en, 198
1995, año
—bienal Whitney en, 172
1993, año
—bienal Whitney en, 172, 209
1980, año
—mercado del arte en, 43-44
—puntos de vista críticos en, 78-79, 169-171
—revitalización de la pintura en, 165-166
1984, año
—significado simbólico de, 43, 45-46, 47, 58

1960, año
—arte posthistórico y, 171-172
—filosofía del arte en, 35-36, 37-38, 113, 115
—minimalismo en, 198
1964, año
—significado simbólico de, 149-150
1970, año
—arte posthistórico en, 34-35, 36-37, 171-172
—fin de la pintura y, 199
Mimesis, 51, 68, 70, 72-73, 74, 75, 79, 86, 87-88, 95, 97, 148-149, 164, 168
Miró, Joan, 95, 145, 175 n.4
Mobiliario, 86, 163
Mobiliario de los shakers, 104
Modalidades deónticas, 167
Modernismo, arte moderno, 27-28, 29-31, 32, 33, 34-35, 41 n.15, 36, 37-38, 49, 51-52, 55, 58, 68, 72-73, 74-79, 85-89, 90-92, 92-93, 95-96, 98, 99, 103-104, 107-108, 115-116, 131, 133-134, 143-144, 149, 169, 171, 175, 205-206
Modernismo y dogmatismo, 92-93
«Modernist Painting» (Greenberg), 29, 40 n.12, 97, 101, 143, 145
Modigliani, Amadeo, 187, 189
Mona Lisa (Leonardo da Vinci), 73
Mondrian, Piet, 48, 50, 67, 95, 96, 109, 112, 116-117, 186
Monet, Claude, 187, 190
Monroe, Marilyn, 152
Monumentos, 207
Moralidad, 64, 80 n.1
Morning Sunshine (Hopper), 143
Morris, Robert95, 113-115, 116, 194, 199, 238
Most Wanted Paintings (Komar y Melamid), 237-242
Motherwell, Robert, 58, 64, 65, 87, 141, 151, 238
Movimiento, 58
Movimiento dadá de Berlín, 27, 48, 164
Movimiento De Stijl, 184
Movimientos, 46-47, 86
Mujeres artistas, 173, 174
Multiculturalismo, 59, 67, 92-93, 116, 131, 151, 199, 205-206, 213, 222-223
«Múltiples» (Beuys), 212
Mundo del arte, 192-193, 206, 214
Munich, Alemania, 78, 90
Muro de Berlín, 154
Museo Altes (Berlín), 172
Museo de Arte Alternativo (Nueva York), 237
Museo de Arte del condado de Los Ángeles, 125
Museo de Arte Moderno, 32, 38, 104, 116, 133, 143, 144, 145, 190
Museo de Brooklyn, 28, 202
Museo Guggenheim, 147, 196
Museo histórico de Maryland, 28
Museo judío, 37, 209
Museo nacional de las mujeres en el arte (Washington), 209
Museo Napoleón (Louvre), 172
Museos, 27-28, 33, 38, 39, 115-116, 169, 172, 173, 201-215
Música, 58
Musulmanes, 211

Nacionalismo, 172
Napoleón, 26-27, 29-31, 33, 34-37, 54, 65, 69, 70-71, 73, 75-77, 79, 83-86, 86-88, 98-99, 119-120, 123-124, 126, 127-129, 131-132, 137, 145, 149, 160-161, 165, 166-167, 171, 173-177, 182-184, 198, 199
«Narrative and Never-Endingness: a Reply to Margolis» (Danto), 80 n.4
«Narratives of the End of Art» (Danto), 39 n.1
National Endowment for the Arts, 172, 208, 223
National Gallery (Londres), 173
National Gallery (Washington), 46, 172-173
Naturaleza, 105, 118-119
Naturaleza muerta con zapato viejo (Miró), 95
Nauman, Bruce, 67, 199
Nazarenos, 50
Nazismo, 150
Nebraska (Marden), 192
Neel, Alice, 180, 182
«Escultura negra» (Fry), 130
Neoexpresionismo, 35, 166, 167
Neoplasticismo, 93
Neorrealismo francés, 35
Newman, Barnett, 208, 238
Nietzsche, Friedrich, 53, 56, 105, 119
Noción de «lo que el Arte buscó», 128
Noland, Kenneth, 125
Not Andy Warhol (Brillo Box) (Bidlo), 24
Novak, Kim, 8, 17
Nueva Asociación de Artistas, 78, 90
Nueva escultura, 35
Number 16 (Rothko), 208, 238

Objeto de representación, 29-30, 35
—*Véase también* Objetos de arte

Objetos artísticos, 35, 37-38
—*Véase también* Objetos de representación
Objetos estéticos, 106
Obras de arte, 29, 36, 56-58, 68, 71, 89, 93-94, 99, 106, 148, 192-193, 202-205, 214-215, 223
October, 51, 165
Of the Standard of Taste (Hume), 132-133, 137 n.13
Oficios, 86, 137, 161, 163
Oldenberg, Claes, 147, 148, 168
Olitski, Jules, 110-111, 125, 160, 177
Olympia (Manet), 230
Oraciones narrativas, 46, 60 n.2
«Orígenes de la obra de Arte» (Heidegger), 53
Orozco, José Clemente, 93
Orwell, George, 45, 46, 58

Panofsky, Erwin, 86-87, 152, 162-163
Paradigma, 51
Paradigma renacentista, 141
Parmigianino, 190
Pasado, 123-124, 141-142, 189-190, 228, 231-232
Pattern Art, 35
Pearson, Ralph, 143
Perspectiva, 64
Petrarca, 46, 99
Petrogrado, 182
Petronio, 182
Phelps, Lionel, 180
Phillips, William, 112
Piano, Renzo, 213
Picasso, Pablo, 46, 50, 51, 54, 60 n.3, 61, 64, 75, 77, 78, 79, 94, 95, 133, 189
Piero della Francesca, 185-186, 187
Pintura, 26-27, 29-30, 31, 35, 36, 40 n.3, 70-71, 83, 83-86, 89-90, 92, 93, 96-98, 98-99, 125-126, 127-128, 144-145, 149, 160-161, 163-165, 166, 167, 168, 169, 172, 174-175, 180-182, 187, 188-189, 190-192, 198, 199, 203-205, 206
Pintura abstracta, 30-31
Pintura académica, 30-31
Pintura académica francesa, 30, 31, 183
Pintura de la edad de piedra, 84
Pintura histórica, 230
Pintura monocroma, 166-167, 172, 174, 180-182, 183, 184-185, 192, 194, 196, 197-198, 199
Pintura mural, 165
Pintura no objetiva, 30
Pintura paleolítica, 84
Pintura paisajista, 240
Pintura representacional, 29-30, 71, 72-73, 74, 115-116
«Pintura tipo Nueva York», 188, 189
«Pinturas de diecinueve americanos vivos» (1929), 143
Pinturrichio, 227
Platón, 56, *67*, 72, 90, 124, 134, 148, 231
Pluralismo, 59, 149, 150, 173-177, 197-198, 220-221, 233-234
—*Véase también* Diversidad
Poder, 134-135, 206-207
Poder social, 207
Poesía, 174
Política 45-46, 59, 92-93, 108, 149-151, 164-165, 171, 172-173, 180-182, 222-223
—*Véase también* Multiculturalismo
Polke, Sigmar, 67, 137, 150
Pollock, Jackson, 33, 82, 93, 95, 109, 111-112, 116-117, 126, 141, 146, 187
Pontormo, Jacopo da, 189
Popper, Sir Karl, 65, 71, 222
Posibilidades, 65, 66, 67, 223-225
«Positive/Negative» (Crimp), 169
Positivismo, 55, 60 n.18, 65, 167-168
Positivismo lógico, 55, 60 n.18
Postimpresionismo, 74-75, 77-78, 143
Poussin, Nicholas, 75, 79, 230
Practicalidad, 103-104, 107-108
Praxiteles, 72
Predicción, 65
Prerrafaelistas, 50
Prina, Stephen, 197
Principios de la historia del arte (Wölfflin), 66
Problemas de estilo (Riegl), 83-84
Producción de arte, 46, 48-49, 53-54, 214
Profecía, 65, 68
«Propiedad cultural», 172
Propiedades latentes, 189
Puntillismo, 97
Pureza, 67, 92

Quattrocento, 186, 187
Quine, Profesor, 99

Rabelais, François, 149
Rafael, 83, 86, 137, 183
Rahv, Philip, 180
Rasgos «no miméticos», 30
Rauschenberg, Robert, 34, 147, 184, 197
Realidad, 18, 93-94, 134-137, 147-148
Realismo socialista, 150-151

Realistas, 142, 143, 144, 145, 146
Rebay, Condesa Hilla, 196
Reed, David, 8, 17, 18, 19, 177
Reglas, 108
Reinhardt, Ad, 42, 49, 50, 56, 164, 166, 186, 193, 197
Relaciones internacionales, 45-46
Religión, 213
Reliquias, 40 n.2
Rembrandt van Rijn, 187, 233, 235
Renacimiento, 46, 70, 99, 189
Representación, 30, 68, 70, 71, 73, 83, 97, 125-126, 128, 144-145, 148-149, 222
Reproducciones, 205
República (Platón), 124, 148
Resolución de conflictos, 59
Revista *Life*, 32-33, 86, 98
Revista *Reality*, 144, 146
Revistas de arte, 147, 149-150
Revolución francesa, 54
Revoluciones conceptuales, 212-213
Reynolds, Sir Joshua, 230
Richter, Gerhard, 67, 137, 150, 242
Richter, Hans, 106
Riegl, Alois, 37, 83-85, 130, 131
Rockburne, Dorothea, 110
Rodchenko, Alexander, 197
Rogers, Richard, 213
Romano, Giulio, 189
Rorty, Richard, 40 n.10, 88
Rosch, Eleanor, 239, 240
Rose, Barbara, 171
Rosseau, Henri, 74, 143
Rothko, Mark, 51, 126, 141, 197, 208, 238
Royce, Josiah, 40 n.5
Rubens, Pedro Pablo, 192
Ruido, 58
Running Fence (Christo), 208
Rusia, 182
Ruskin, John, 203, 204, 214, 233-234
Ryder, Albert Pinkham, 26, 95, 166, 167, 168, 174, 180, 183, 184, 185-186, 187, 192, 197-198, 199

Said, Edward, 222
Salle, David, 34, 126-127, 166
Salomón y la Reina de Saba (Veronese), 203, 204, 206, 211, 214
Salon d'Automme, 78
Sandler, Irving, 146
Sanraedem, Pieter, 187
Sartre, Jean-Paul, 151, 223
«Satisfacción desinteresada», 104-105
Schapiro, Meyer, 30, 188
Schinkel, Karl Friedrich, 172
Schlecht, 105
Schnabel, Julian, 34, 126-127, 166
Schopenhauer, Arthur, 103-104, 118-119
Scully, Sean, 31, 173, 175, 177
Segel, George, 148
Semper, Gotfried, 83-85
Sentido, búsqueda de, 213
Ser y Tiempo (Heidegger), 93
Serra, Richard, 35, 194, 207, 209
Seudo preguntas, 55
Sherman, Cindy, 135, 174, 189
Sibley, Frank, 187
Significado en arte, 220-222
Simetría, 118-120
Siqueiros, David, 167, 174 n.3, 180
Smith, David, 125
Sociedad de Artistas Independientes, 106
Sontag, Susan, 33-34
Spark, Muriel, 152
Spengler, Oswald, 96
Stein, Gertrude, 78
Stella, Frank, 125
Stieglitz, Alfred, 54
Stokes, Adrian, 186-187
Storr, Robert, 180, 182, 183
Strawson, Peter, 168
Subjetividad, 28-29
Subsidios al arte, 104-105
Sudáfrica, 45, 60 n.1
Suprematismo, 194-195, 195-196
Surrealismo, 31-32, 38, 134, 143, 190

Tanguy, Yves, 129
Tansey, Nark, 194
Tatlin, Vladimir, 48
Teatro, 98
Tema del arte, 29, 89, 98-99
Teoría de las categorías, 239-240
Terborch, Gerard, 226, 227, 228, 229
Teriade, 66, 80 n.3
Terminología estilística, 187-188
«The Art World» (Danto), 147, 156 n.8, 185, 194
«The Case for Abstract Art» (Greenberg), 144-145
The Collected Essays and Criticism (Greenberg), 111
The Death of Art (Danto), 26
The Death of Art (Lang), 39 n.1
«La muerte o declive del arte» (Vattimo), 39 n.1
The End of Art History? (Belting), 39 n.1, 84
«The End of Art» (Danto), 39 n.1, 46, 47
«*The End of Painting*» (Crimp), 169
«*The Endless Future of Art*» (Margolis), 80 n.4

The Golden Bowl (James), 219, 220
La imagen antes de la era del arte (Belting), 25
The Kidnapping of *Modern Art by the New Yorkers* (Connor), 233, 234
The Kiss (Lichtenstein), 150
The Monocrome Show (Westman), 178
The Nation, 8, 48, 151, 216, 236, 240
The New Criterion, 51, 107
The Optical Unconscious (Krauss), 31, 40 n.13, 128-129
The Origins of Socialist Realism (Komar y Melamid), 235
The Partisan Review, 165
The Philosophical Disenfranchisement of Art (Danto), 60 n.4
«The Play of the Unmentionable» (Kosuth), 28
The Scottish Symphony (Beuys), 200, 212
The State of Art (Danto), 39 n.1
The Transfiguration of the Commonplace (Danto), 60 n.4, 152, 196, 198, 219, 221
Thompson, Jerry L., 121
Three American Painters (Greenberg), 125
Tilted Arc (Serra), 207, 209
Tiras cómicas, 227
—*Véase también* Caricaturas
Tiziano, 144
Tomkins, Calvin, 184
Torcia, Richard, 185
Totalitarismo, 92
«Toward a Newer Laocoön» (Greenberg), 48-49, 95, 144
Trabajo en madera, 163
Tractatus Logico-Philosophicus (Wittgenstein), 56
Transfiguración, 151-152, 153
«Treinta años después del fin del arte» (Danto), 149
#328 (Reed), 8, 17, 18, 19
Tribalización, 209-210, 212
Trockel, Rosemarie, 67, 137
True Colors (Mortman), 237
Turing, Alan, 232
Tuttle, Richard, 35

Uccello, Paolo, 190
Unión Soviética, 46, 150, 164, 235
Universalidad, 117-118, 132
Universidad de Columbia, 39 n.1
Untitled Film Still (Sherman), 180
Urinario, 106, 244 n.4
Uso vs. mención, 231
Utilidad, 103-105, 108-109, 113

Van Doesburg, Theo, 184
Van Dyck, Sir Anthony, 192
Van Gogh, Vincent, 30, 45, 78, 85
Van Meegeren, Hans, 232, 242
Vanguardia, 93-94, 183, 184
Varnedoe, Kirk, 38
Varones blancos, 206-207
Vasari, Giorgio, 26, 30, 70, 71, 72-73, 75, 77, 83, 85, 86, 88, 131-132, 229
Vattimo, Gianni, 39-39 n.1
Velázquez, Diego de, 111
Venturi, Robert, 34
Vergangene Zukunft (Koselleck), 124
Vermeer, Jan, 186, 187, 231-232, 234
Veronese, Paolo, 8, 17, 203-204, 206, 211, 214
Vértigo, 8, 17
Visibilidad de la pincelada, 96-99
Voice of Fire (Newman), 208

Warhol, Andy, 35, 36, 46, 56, 58, 94, 112, 113, 116-117, 135, 147-148, 150, 152, 168-169, 194, 204, 219, 220, 221
Watkins, Jonathan, 129
Watteau, Jean, 113, 121
We Got It! (Bakery, Confectionary, and Tobacco Workers' International Union, Local 552), 206-207, 208-209, 210, 212-213, 214-215
Westman, Barbara, 178
Whitney Museum of American Art, 38, 39 n.1, 144-146, 172, 209
Who's Afraid of Red, Yellow, and Blue (Newman), 238
Wiener, Sam, 135
Wilson, Fred, 28
Wittgenstein, Ludwig, 55, 152, 153, 167, 220, 228
Wölfflin, Heinrich, 66, 67, 125, 187, 188, 188-189, 224, 225-229, 231
Wollheim, Richard, 72, 126
Women (De Kooning), 125, 146
Woolf, Virginia, 133

Pontificia Universidad Católica del Perú
N
7480
D155 0 3 MAYO 2004
BSM